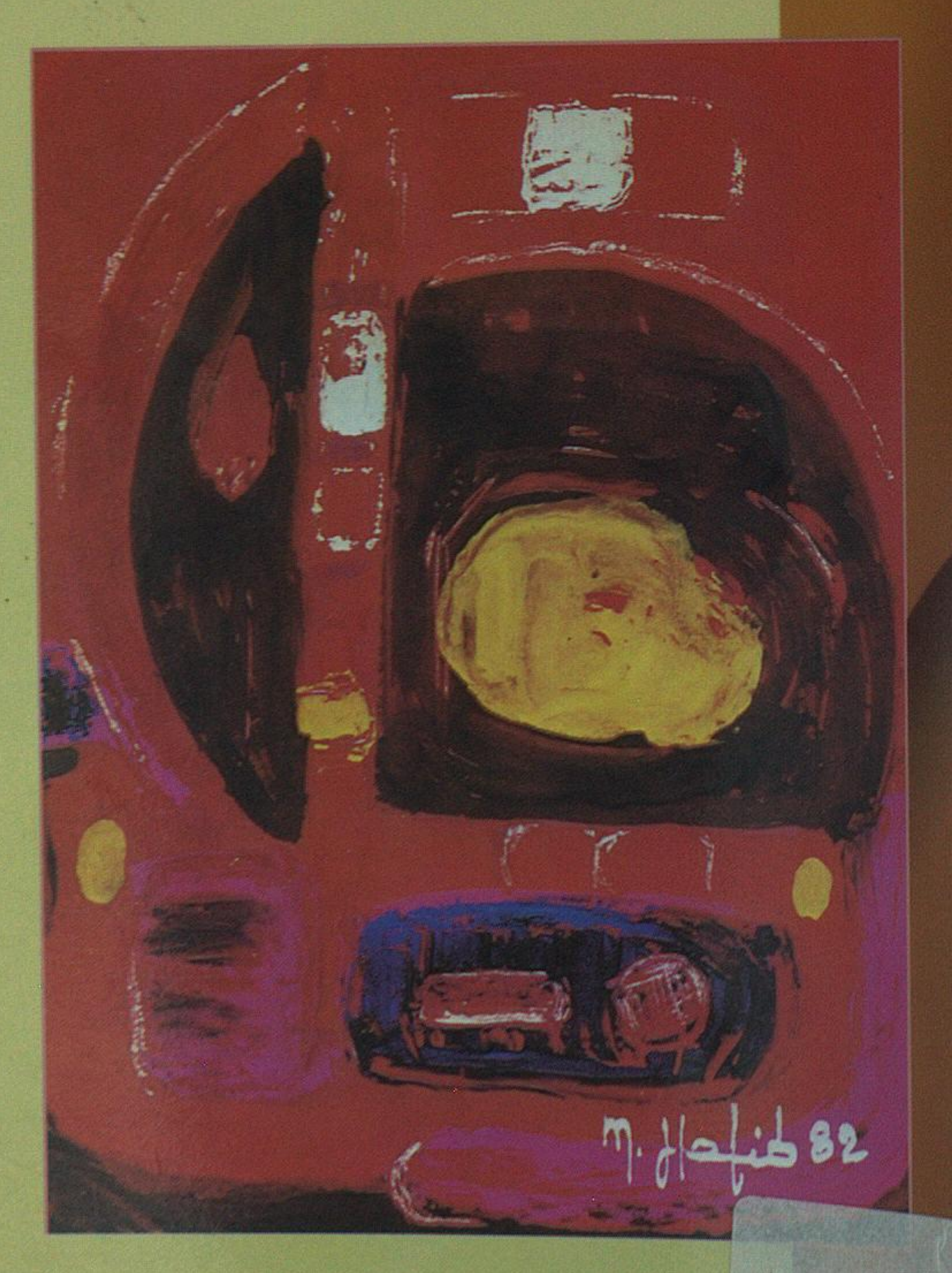
د. محمد أمنصور

المكتبة الأدبية

استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة



شركة النشر و التوزيع المدارس
الدار البيضاء

تقديم

كيف نؤطر مشروع الرواية العربية بالمغرب تأطيرا نظريا ؟ هل يمكن الحديث عن «تجديد» ما في الرواية العربية بالمغرب ؟ ما علاقة التجديد بالتجريب ؟ بل ؛ ما هو التجريب ؟ ما مفهومه وما موضوعه ؟ كيف نؤصله تأصيلا علميا ؟ كيف تكون الرواية المغربية تجريبية وتأصيلية في الآن ذاته ؟ وما دلالة الحديث عن أبعاد استراتيجية لرواية يُشكل التجريب أفقها ؟

يحاول هذا البحث أن يلامس هذه الأسئلة المتداخلة متقصيا تشعباتها وامتداداتها عبر مسلكين : الأول نظري، والثاني تطبيقي. بالنسبة للمستوى الأول، ينحو منحى حفرياً في مستويات حقول التاريخ الروائي، والنقد الروائي، والتنظير الروائي بما تقدمه جميعا من محددات عامة تشخص الأسس الجمالية والنظرية للتجريب : (نشأته وتحولاته ـ طبيعته ووظائفه ـ مفهومه المتحرك وإشكالياتُه)، وهو رصد تأصيلي للمصطلح وموضعة له بما هو خلفية نظرية تؤطر تحولات أسئلة المؤسسة الأدبية بالمغرب في رحلتها من طور التقليد إلى آفاق التحديث.

بهذا المعنى يجنح الباب الأول بفصوله الثلاثة صوب الوقوف على النظام المؤسس لمفهوم التجريب، وهو نظام يجد خطوطه العريضة في مجموع الإشكاليات الثقافية والفنية والتاريخية والسياسية التي لازمت المؤسسة الأدبية الحديثة بالمغرب منذ نشأتها، بدءا بالإشكالية ـ الأم : (الأصالة والمعاصرة) ومرورا بمجموع الإشكاليات الفرعية التي توالدت في سياق التطور السوسيو ـ ثقافي : (إشكالية المثاقفة ـ إشكالية السياسي والثقافي ـ الرواية المغربية بين التقليد والتأسيس ـ الرواية المغربية بين الكينونة والصيرورة ـ الروائي والسير ـ ذاتي ـ إشكالية الواقعية ومشروع المؤسسة الأدبية المستحدثة (...))، وهي جميعا أسس ومنطلقات استهدفت تكوين نظرة داخلية لمفهوم التجريب وتأصيله كموضوع علمي ونظام مؤسِّس لتحولات أنساق المؤسسة الأدبية الحديثة بالمغرب.

أما المسلك الثاني، فينحو منحى تطبيقياً، حيث يتم الانتقال من مستوى رصد التجريب وهو يتأسس داخل المؤسسة الأدبية الحديثة إلى مستوى رصده وهو يؤسس استراتيجياته النصية المتعددة ضمن وحدة المشروع الروائي العربي بالمغرب.

في هذا السياق، اشتملت الفصول الثلاثة التي يتكون منها الباب الثاني من البحث على ثلاث مقاربات مونوغرافية لروايات (لعبة النسيان ـ لمحمد برادة / الجنازة ـ

طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

الإهداء :

إلى القطب عبد القادر الشاوي

عنفواننا جميعا

الكتـاب : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة
تأليف : د. محمد أمنصور
النـاشـر : شركة النشر والتوزيع المدارس
التصفيف الإلكتروني والتوزيع : شركة النشر والتوزيع المدارس
10، زنقة جون بوان ـ الدار البيضاء
الهاتف : 43 / 42 / 022.26.67.41
022.22.15.34 / 022.22.25.22
الفاكس : 022.20.10.03
البريد الإلكتروني : almadariss@almadariss.com
الموقع على الوب : www.almadariss.com

الطبعة الأولى : 2006/1427
رقم الإيداع القانوني : 2005/2516
ردمـك : X - 79 - 422 - 9954
لوحة الغلاف : من إنجاز الفنان حفيظ
من كتاب : Regard sur la Peinture Contemporaine au Maroc (Alain Flamand)
Société d'Edition et de Diffusion Al Madariss

لأحمد المديني / عين الفرس ـ للميلودي شغموم) وهي قراءات ـ مصغرة استفردت كل واحدة منها بمتن روائي خاص انطلقت في معالجته من فرضية اشتغال معينة تم استخلاصها من سياق التأطير النظري المؤسس لمفهوم التجريب. من هنا كان :

ـ سؤال الخروج من مأزق التداخل بين الروائي والسير ـ ذاتي،

ـ سؤال التجديد دون التخلي عن الواقع والواقعية،

ـ سؤال التحرُّر من استلابية القالب الروائي الغربي عبر العودة إلى منابع التراث بمثابة الأسئلة ـ الفرضيات التي حفزت المقاربات المقترحة للنصوص الروائية المختارة على التنويع في اختياراتها المنهجية، مما جعل النهل من الروافد المنهجية الغربية يتراوح بين إمكانيات (الشعرية الجديدة) و (الأسلوبية) و(جمالية التلقي) و(نظرية التناص).

لقد حرصت خطة البحث على عدم الخلط بين هذه المناهج. كما تم تجنب مأزق تحويل النص إلى مجرد ذريعة أو مطية للبرهنة على نجاعة هذا المنهج أو ذاك. من هنا فقد كان تعدد المقاربات وتمايز منطلقاتها المنهجية امتدادا لمبدأ التعدد في الوحدة الذي يشكل مرتكزا استراتيجيا من مرتكزات التجريب. وضمن هذا التصور تم اقتراح ثلاث استراتيجيات نصية هي :

1- استرايجية اللعب ← (لعبة النسيان) ـ محمد برادة.

2- استرايتيجة (الرواية ـ الرؤيا) ← (الجنازة) ـ أحمد المديني.

3- استراتيجية النقد المزدوج ← (عين الفرس) ـ الميلودي شغموم.

هل استطاع هذا البحث المتواضع أن يحقق بعضاً من طموحه ؟ هذا ما لا نملكُ أن ندَّعيه. فما أكثر الثغرات والمزالق التي فاتنا التنبه إليها، أو انتبهنا إليها دون أن تسعفنا عدتنا للتغلب عليها. وإذا كان الطريق وعراً والمركبُ غير ذلول، فعسانا نجدُ في كلام القدماء بعض العزاء، وقد قالوا : (كفى المرء نُبلا أن تُعدَّ معايبُه).

د. محمد أمنصور

الباب الأول

قضايا نظرية

مـــدخـــل

العنوان :

(استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة) هو عنوان هذا البحث. وهو مركب من جهاز مفاهيمي تحتاج مفرداته إلى تحديدات مضبوطة، إذ تضمر أسئلة وقضايا مُتداخلة. وبما أن خطة البحث لا تبتغي البدء بالأجوبة أو تقديم الحلول عبر الخوض في متاهات الجواهر والماهيات، فإن تحديد القصد من هذا العنوان أمر سيبقى موكولا إلى مجموع ما سيخوض فيه البحث من فرضيات وإشكاليات تُوجِّه وتتحكم في سيرورة الرواية المغربية المكتوبة بالعربية. ذلك أن الصوغ النهائي للإشكالية المركزية المنظمة للعينة المقترحة لا يتأتّى إلا عبر البدء من البداية، حيث المهاد المرهص بأهم القضايا التي ستنشأ وتتبلور بموازاة نشوء وتبلور الرواية المغربية ككل.

إن التجريب لم ينشأ من فراغ والرواية المغربية كذلك. ولأن الظواهر غير معزولة عن بعضها، فإن الرجوع إلى استقرائها في تشظيها وتكاملها، هو وحدهُ الكفيل بتثبيت الخطوات وإحكام الحلقات، وذلك في أفق التلاؤم مع استفزازات العنوان.

فضاء المغرب :

من ضمن مفردات الجهاز المفاهيمي الذي تتكون منه تركيبة العنوان، قد يتعذر الصمت حول سؤال المغرب : لماذا المغرب بالذات ودون غيره ؟ بل أي مغرب هذا الذي تنسب إليه ممارسة إبداعية هويتُها التخييل ؟

إن الأمر لا يتعلق بنزعة وطنية عمياء، أو نظرة قطرية شوفينية ضيقة ترسف في أصفاد أوهام انفصال جغرافي مفترض عن خريطة المشرق. إنه ليس أكثر من إجراء تقتضيه ضرورة حصر الموضوع والحاجة العلمية إلى عزل مدارات القضايا دون اجترار أية مضاعفات إقليمية. فهوية المغرب يؤسسها التنوع والاختلاف داخل الوحدة على أرضية حضارية عمقها العروبة والإسلام.

إذن ؛ هو مغرب له فضاؤه السوسيو – ثقافي. وامتدادات علاقاته بالمراكز (الغربية والشرقية) لا تحتاج إلى أي إثبات. من هنا يكون الإقرار بمبدإ « الخصوصية » لا يتعارض مع الإقرار المساوق لمبدإ « الانفتاح »، فالرواية المغربية المكتوبة بالعربية قد شكلت – ضمن مجموع الأجناس الأدبية – معبرا للاختراق بين الشرق والغرب. وهو موضوع شاسع وله تشعباته، لذلك، فإن حصر العينة المقترحة من الروايات في دائرة

المغرب سياجا وفضاء للكتابة، أمر يمليه الشرط المنهجي ـ كما سبقت الإشارة ـ فضلا عن الحاجة إلى نبذ كل نزعة معيارية من شأنها أن تستدرج خطوات البحث إلى قضايا وإشكاليات جاهزة أو تعميمية. فمهما يكن هذا الجزء (المغرب) من ذاك الكل (العالم العربى)، فإن علاقة الانتماء والتفاعل لا تتضمن، بالضرورة، حكما بتماثل أو اجترار الأسئلة نفسها. إذن، ضمن هذا الفضاء السوسيو ـ ثقافي يتأسس البحث في إشكاليات الرواية المغربية المعاصرة، وعلى درب صوغ الإشكالية المركزية للرواية المغربية المعاصرة تتعاضد حلقات الفصول المتوالية.

مؤشرات منهجية :

هذا مدخل إشكالي وتفحص منهجي لبعض حيثيات البدايات بهدف إلقاء بعض الضوء على عوامل التأزيم La mise en crise وسلط الإعاقة التي تجاذبت، سلبا أو إيجابا، عملية الولادة. وهي العوامل التي يسائلها التاريخ الأدبي، النقد الأدبي والتنظير الروائي كحقول متضافرة. فهذه الأنماط الدراسية تستلزم بعضها بعضا في أفق إعادة بناء تصورنا حول حالة الرواية المغربية لحظة الميلاد. (مخاض التأخر المضاعف عن «المشرق والغرب»، وامتدادات أسئلة المرحلة التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية ...) فالوقوف على مآزق الولادة لا ينفصل عن الوقوف على أبرز مكونات المنظومة المرجعية (التاريخية، السياسية، الثقافية ...) التي احتضنت هذا الجنس التعبيري المستحدث ضمن أجناس أدبية أخرى. إنه ضرب من الحفر في مقومات مفهوم الأدب (والرواية خاصة) في علاقته بالممارسات التاريخية والسياسية والثقافية لمرحلة ما قبل 1957 (تاريخ صدور أول رواية مغربية اعترف لها بشرعية البدء). وهي عودة إلى البدايات لا يحكمها هاجس الرجوع إلى الأصول بحد ذاته، ولا عمى التيه في التباسات (الخارج ـ نصي) ؛ بقدرِ ما تدعو إليها تحرزات تجد لها صدى في قولة (ويليك / وارين) : « والناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية سرعان ما يضل في أحكامه الأدبية، فليس باستطاعته أن يعرف أي الأعمال أصيل وأيها منقول. ولا بد أنه من جهله بالشروط التاريخية سيخطئ على الدوام في فهم عمل فني معين. إن الناقد الذي لا يحوز على معرفة بالتاريخ، أو يكتفي بالقليل منها، يميل إلى إطلاق التخمينات جزافا أو ينغمس في « مغامرات شخصية بين الروائع » [1]. والتاريخ هنا يتداخل فيه التاريخ الموضوعي بالتاريخ الأدبي، فضلا عن أنهما لا ينفصلان عن النقد والنظرية

(1) رينيه ويليك ـ أوستن وارين : (نظرية الأدب). ترجمة محيي الدين صبحي. مراجعة : حسام الخطيب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط : الثانية (1981) ، ص : 46.

الأدبية. فـ « ليس من الشائع التأكد من أن هذه المناهج ـ وقد عينت بهذا الشكل ـ لا يمكن أن تستعمل في عُزلةٍ عن غيرها، وأن كلا منها يستوعب الآخر استيعابا شاملا بحيث لا يمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد أو التاريخ، أو فهم النقد دون نظرية الأدب والتاريخ، أو التاريخ بدون نظرية أو نقد » (2).

إنه الأفق المنهجي الذي تستنير به خطة البحث في الباب الأول الذي ينقسم إلى ثلاثة فصول. الأول، يقف على ملابسات بدايات المشروع الروائي المغربي المكتوب بالعربية (عناصر إشكاليتها ـ النصوص ذات القيمة التمثيلية التي شكلت نسقها الروائي ـ مبادؤها المنظمة ـ وعمقها الاستراتيجي) وذلك في اتجاه الانتقال بعد ذلك إلى الدائرة الثانية التي سيعمل الفصل الثاني على صوغ إشكاليتها «الواقعية». وهي الخطوة الثانية التي في تكاملها مع الخطوة الأولى، ستشكلان المهاد الإشكالي لقضية البحث المركزية : سؤال التجريب (موضوع الفصل الثالث).

***

(2) المرجع نفسه. ص : 41.

الفصل الأول :

المُغامرة الأولى : الرواية السيرية

أ- البدايات الممكنة للرواية المغربية :

1.1- يجمع مختلف الدارسين على أن سيرة عبد المجيد بنجلون (في الطفولة) هي أول عمل روائي صدر بالمغرب عام 1957، حيث توفرت له مقومات الجنس الروائي ضمن خانة أدبية ظلت فارغة على مدى تاريخ تطور واستحداث الأجناس التعبيرية بالمغرب. وإذا كانت هذه البداية الفعلية للمشروع الروائي لا تثير أي اختلاف بصددها، فإن وجهات نظر أخرى ذات توجه حفري لا ترى مانعا من افتراض بدايات ممكنة مغايرة لهذه البداية الفعلية، من ذلك مساهمة الأستاذ أحمد اليبوري في (ندوة الرواية المغربية) بدراسة تحت عنوان [تكون الخطاب الروائي] (3).. وقد حاول فيها أن يرصد ما أسماه بـ (الخطاب شبه الروائي) استنادا إلى المفهوم الباختيني لتلاقح الأجناس، وكذا البنيوية التكوينية في إطارها العام. كما حدد الباحث أشكال النثر الأدبي في المرحلة التأسيسية (السيرة الذاتية والقصة التاريخية) معتمدا ـ بالأساس ـ على نماذج (الزاوية للتهامي الوزاني، والروايات القصيرة التاريخية لعبد العزيز بن عبد الله (الجاسوسة السمراء ـ شقراء الريف ـ غادة أصيلا ـ الرومية الشقراء ...) وعبد الهادي بوطالب (وزير غرناطة) ... إلخ. وقد خلص إلى أن «الإنتاج الأدبي في المغرب، بين الثلاثينات والأربعينات متمثلا في السيرة الذاتية والرواية التاريخية وفي القصة القصيرة، يعتبر محاولة للخروج من شكل (المقال) الذي كانت له الهيمنة في الحقل الأدبي» (4). ولم يحصر اليبوري خلفيته المنهجية في مستوى قانون تلاقح الأجناس الأدبية، بل أبرز ـ كذلك ـ جدل هذا المستوى مع القانون الموضوعي، حيث أكد «أن تكون الرواية المغربية في شكليها السير ـ ذاتي والتاريخي قد ارتبط بأنماط تفكير معينة وبجدلية الحركة السوسيو ـ ثقافية وخاصة ببداية تشكل وعي طبقي بورجوازي متأرجح بين قيم الماضي ومستلزمات الحاضر، متردد في الشروع في حوار صريح مع الآخر»(5).

2.1- أما الأستاذ محمد برادة، فقد سجل منذ عام 1969 في مقالته الرائدة (6) أسفهُ من كون «حصيلة هذه الفترة من الإنتاج الروائي لا تعدو «في الطفولة»، وإن كانت تمتد لتعبر عن نفس اتجاه من خلال بعض الإنتاج الشعري. واتخاذ السيرة الذاتية شكلا للتعبير عن الذات وعلاقتها بالمجتمع، ليست ظاهرة قاصرة علينا فنحن نجدها واضحة وقوية في الإنتاج المصري خلال العشرينات الأولى (زينب لهيكل، وإبراهيم الكاتب للمازني،

---

(3) أحمد اليبوري : (تكون الخطاب الروائي : الرواية المغربية نموذجا). مجلة آفاق. العدد (3-4). دجنبر 1984. ص 13-19.

(4) المرجع نفسه ص :18.

(5) المرجع نفسه ص :18.

(6) محمد برادة : (الأسس النظرية للرواية المغربية المكتوبة بالعربية). ضمن كتاب : (الرواية المغربية)

والأيام لطه حسين ... إلخ) مع إدخال الفارق التاريخي بين القطرين» (6).

وسواء أتعلق الأمر بتصور اليبوري الذي يعمد إلى استقصاء الإرهاصات الجنينية لولادة الرواية المغربية أم بتصور برادة الذي يحصر البداية الفعلية في الولادة المتأخرة لسيرة بنجلون قياسا ببدايات المتن الروائي المشرقي ـ فإن وجهة نظر أخرى تتخلل هذين التصورين، يتبناها الأستاذ إبراهيم الخطيب : «لقد كتبت «سليل الثقلين» في فترة وجيزة (ما بين 21 يونيه و 6 يوليه 1949)، ونشرت على صفحات جريدة «الريف» بدءا من العدد 1532 ، في شكل حلقات تقصر أو تطول دون ضابط، الأمر الذي يبين أن الكاتب قد شرع في نشرها قبل أن تكتمل نصا متماسكا، ثم نشرت كتابا في أبريل 1950 دون أي تغيير. فإذا أدخلنا في اعتبارنا زمن نشر الرواية مسلسلة على صفحات «الريف» لأمكننا أن نلاحظ أنها نشرت في نفس الوقت الذي نشر عبد العزيز بن عبد الله قصصه التاريخية (غادة أصيلا، الرومية الشقراء، الجاسوسة المقنعة، الكاهنة)، وأيضا في نفس الوقت الذي نشر عبد المجيد بن جلون الجزء الأول من سيرته الذاتية (في الطفولة) [في شكل] حلقات على صفحات «رسالة المغرب» (7). وأيا كان النص السردي الذي تسجل به بداية المشروع الروائي المغربي المكتوب بالعربية، فإن المؤكد هو أن الحقل الروائي منذ عام 1942– تاريخ صدور «الزاوية» ـ قد بدأ ينمو بوتيرة مدهشة. وهو نمو سرعان ما سيجد تتويجا له في عام 1957 مع رواية (في الطفولة) كعمل سردي سينتزع شرعية البدء لمشروع إبداعي ظل «محجوزا»! لأسباب متعددة. وهو الأمر الذي يفسح المجال أمام أسئلة من قبيل «ما الذي جعل المغاربة يطُوُ بل يتأخر عندهم ظهور النوع الروائي إلى هذا الوقت ؟ ما الذي يجعلهم فيما بعد يستنكفون ويقتحمون الحقل الروائي بتردد كبير ؟» (8). تلك هي الأسئلة التي تستدعي خطوات حفرية في اتجاه الشروط الموضوعية، ومجموع عناصر المنظومة المرجعية (التاريخية، والاجتماعية، والسياسية والثقافية ...»، فما هي يا ترى الأسباب التي انتفى في ظلها ظهور الجنس الروائي وميلاده ؟

ب ـ السلفية والوطنية :

1.2- «تمثل الأجناس داخل كل مرحلة نسقا، ولا يمكن أن تحدد إلا ضمن علاقاتها المتبادلة»، (9) لذلك يتعين قبل الخوض في طبيعة ومظاهر إشكالية ولادة الجنس

---

(6) الخطيبي. (منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي). الرباط. (1971). ص : 142.

(7) إبراهيم الخطيب : (رواية مجهولة للتهامي الوزاني «سليل الثقلين»). ضمن كتاب : (التهامي الوزاني – الكتابة / التصوف / التاريخ). منشورات اتحاد كتاب المغرب (1989). ط. أولى ص 160.

(8) أحمد المديني : (في الأدب المغربي المعاصر). دار النشر المغربية. (1985). ط. أولى. ص 41.

(9) Tzvetan Todorov / Oswald Ducrot - Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed : seuil P : 195

الروائي بالمغرب البدء بتحديد وتفحص بعض مشكلات الأنواع الأدبية ضمن الأفق التاريخي والاجتماعي والسياسي الذي احتضنها، وذلك باعتبار أن الوقوف على أسباب بقاء خانة الرواية فارغة إلى حدود الخمسينات، لن يتأتى إلاَّ في ضوء استحضار الأجناس الأدبية ككل. وهي الأجناس التي تراوحت ـ عموما ـ بين الراسخ (الشعر) والمستحدث (القصة القصيرة ـ المقالة ـ المسرح) (10).

إن العودة إلى تاريخ المغرب المعاصر، وبالتحديد، إلى مطلع هذا القرن، تجعلنا نقف على عام 1912 م كبداية لفرض السيطرة المقنعة باسم الحماية على المغرب. وقد ضمنت الدول الاستعمارية، بموجب معاهدات اقتصادية، السيطرة على الاقتصاد المغربي، وهي (حماية) لن تلبث أن تتحول إلى (احتلال) عسكري، وغزو حضاري شامل يضع في مقدمة أهدافه ـ بالإضافة إلى استغلال ثروات البلاد ـ إعادة تشكيل الهوية الوطنية للشعب المغربي وفق ما يخدم المصالح الأجنبية، ويُبقي الوطن مغلولا في أصفاد التبعية الشاملة للمركز الامبريالي. وقد ترتبت عن هذه الوضعية التاريخية أوضاع اجتماعية تعتبر امتدادا طبيعيا لها «رغم أن التوزيع الاجتماعي على عهد الاستعمار لم يكن يجري وفق التحديدات التي أفرزتها السوسيولوجيا الغربية، وأننا لا يمكن أن نتحدث عما يسمى بالطبقات الاجتماعية، فإنه يبقى في الإمكان أن نحدد بعض المراتب المتفاوتة في المجتمع، اعتمادا على الموقع الاقتصادي لكل فئة في التشكيلة التي ساهم المستعمر في صنعها. فهناك المستعمرون بقوتهم المادية والإيديولوجية، وهناك بعض الفئات من رجال المخزن والتجار والفلاحون الكبار المتواطئون مع الدخيل. وإلى جانب هؤلاء نجد فئات متوسّطة تعاني من ضغط الاقتصاد الرأسمالي الغازي، ثم هناك الفلاحون» (11).

2.2- ضمن هذا الإطار التاريخي وخلفيته الاجتماعية، ستتأجج الحركة الوطنية التي كان مدها قد بدأ منذ نهاية الحرب الريفية لتشهد، مع تحدي الظهير الاستعماري، عنفوان رد الفعل الوطني ضد السياسة التجزيئية. إنه المنعطف التاريخي الحاسم الذي ستتبلور، عبر تفاعلاته، نواة الفكر الإصلاحي السلفي مع الروح الوطنية، بحيث سيظهر

---

(10) هل يمكن اعتبار النص المسرحي جنسا أدبيا كسائر الأجناس الأدبية ؟ تثير هذه المسألة عدة قضايا نظرية وأسئلة نقدية تمت إلى صميم نظرية الأجناس. للتأمل في هذا الموضوع، راجع دراسة : عز الدين بونيت : (حول بعض قضايا الخطاب المسرحي المغربي التاريخية والمعرفية). مجلة خطوة ـ العدد : (3-4) صيف 86 . ص 33-44.

(11) حميد لحمداني : (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي) : دار الثقافة. البيضاء (1985) ط. أولى ص : 84

على المسرح (مشروع الوطنية المغربية)، كبرنامج تدعو له الحركة الوطنية استنادا إلى تصور نظري، ورؤية مستقبلية. ولأن (السلفية) ضمن مشروع الوطنية المغربية، لن تبقى مجرد صدى لسلفية جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، فإن نمو الحركة الوطنية سيقترن بتجذرها في التربة المغربية، وتهييئها الأرضية الخصبة لاندلاع المقاومة فكرا وممارسة. إذن، فإن «السلفية، كما تطورت تاريخيا وارتبطت فكريا بمواقع قوى اجتماعية مناضلة كانت ـ خلافا للتفسيرات التي تجعل منها «مجرد» انعكاس داخلي (المغرب) للتأثيرات الخارجية (الشرق) من نتاج الظروف الموضوعية والذاتية الخاصة : الأزمة، الامبريالية، المقاومة» (12). أما برنامجها فكان يتمثل في «محاربة الخرافة والشعوذة والطرقية، والدعوة للعلم والمعرفة والاجتهاد بالمقابل أولا، وفي مجابهة السياسة الاستعمارية والتصدي لمشاريعها، ثانيا، وترسيخ المحتوى الديني والسياسي للوعي البورجوازي، والتنظيم للحركة السياسية الوليدة ثالثا» (13).

ج ـ السياسي والثقافي :

1.3- في ظل هذه الشروط التاريخية والاجتماعية والسياسية، تنبثق الأسئلة حول مسألة العمل الثقافي ضمن اهتمامات الحركة الوطنية. كيف كان حضوره ـ إذن ـ وضمنه حضور نسق الأجناس الأدبية ؟ وهل يمكن الحديث عن علاقات متبادلة بين مجموع تلك الأجناس ؟ ما هو الموقع الذي شغله الثقافي ـ الأدبي ـ الفني، من السياسي ؟ وكيف جادلت البنية الثقافية متعاليات : السلفية والوطنية ؟

يقول علال الأزهر : «يحضر الاستعمار المباشر بكلٍّ ثقله العسكري، والاستغلال الاقتصادي والثقافة الاستعمارية، والإهانة الوطنية والدينية، فاستنفر كل الدوافع القادرة على الحفاظ على استقلال وكرامة الوطن والمواطن ولم يكن لدى النخبة المثقفة غير الدين (وهو سقف وعيها) كسلاح «نقدي» لقيادة هذه المواجهة، وبذلك سيحتل العمل السياسي الوطني، في ظل تخلف ثقافي شامل، الميدان الهام والطاغي على ما، عداه» (14). من هنا سيكون «الكاتب المغربي الحديث ألفى نفسه مباشرة يتحرك في خضم قضية ما، سوف يتعبأ المجتمع تدريجيا من أجلها، وسيكون على هذا الكاتب أن يوقف جهده وقلمه لخدمتها (15)». والنتيجة الطبيعية لهذا الوضع ستتمثل «في وجود

---

(12) عبد القادر الشاوي : (السلفية والوطنية). مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت (1985). ط: أولى. ص : (181 - 182).

(13) المرجع نفسه، ص 181-182.

(14) علال الأزهر : (حول العلاقة بين الثقافة والسياسة). أنوال الثقافي 6 العدد : 32 . السبت 17 نونبر 1984 . ص : 4-5 .

(15) أحمد المديني : (مدخل إلى قراءة البطل في القصة المغربية). مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد 34. ربيع 1985، 68 .

ما يشبه وجوب اتفاق مضمر بين الكاتب والمؤسسة الاجتماعية التي كانت بصدد التشكل على صعيد اجتماعي وسياسي مغاير يملي عليه أن يولي همَّ وهمُوم هذه المؤسسة العناية الأولى في ما يكتب، وأن يجعلها تنوب عن النزعة والشواغل الذاتية» (16). إن «التطورات المتسارعة التي عرفتها القضية الوطنية، وعلى الخصوص منذ نهاية الأربعينات، جعلت الكاتب المغربي ـ بوعي منه أو تلقائيا يحس بضرورة التواصل الحيوي مع هذه القضية من خلال جعل مادته (الصحفية ـ السياسية ـ النثرية ـ المقال ـ الخاطرة ـ والقصصية، في التجارب الأولى الرائدة والأخرى اللاحقة بها) مرتبطة بوظيفة التوجيه والتقويم والنقد الاجتماعي» (17). إذن، «كانت المهمة واضحة ومباشرة تغلي في وجدان كل مواطن لطرد الأجنبي فكان الشعراء والأدباء بوجه عام يعملون على ترجمة شعورهم الوطني فيما يكتبون وكان الفكر السلفي الديني يحاول استِلهام مصلحي الشرق في محاولة تحرير الدين من الشوائب والخرافات التي علقت به» (18). لقد كانت الأجناس الأدبية ـ باستثناء الشعر والخطابة ـ في بدايات تبلورها الأول، فأملت عليها الأوضاع التاريخية والسياسية الاضطلاع بالتزامات أخلاقية، وطنية، دينية، اجتماعية ومبدئية. مما أدى بالممارسة إلى تكريس مفهوم معين للأدب تعتبر التبعية للسياسي سمته المميزة. من هنا سيحتكم نسق الأجناس الأدبية ضمن بنية الثقافة الوطنية، إلى إرغامات متعاليات السلفية والوطنية، فيكون الشعر «أحد الأسلحة في مجابهة المد الاستعماري، واستنهاض الهمم، والصدع باللسان العربي ضد هجمة السلب اللغوي والثقافي. سيكون على الشعر أن يجهر بالدفاع عن الأمة الإسلامية في وجه «الكفر والإلحاد» الذي يحمله الاستعمار. إن الذهنية بل والايديولوجية السلفية لم تر في الاستعمار أبعد من ذلك، والشعر العربي من جنس كيان هذه السلفية ولذلك كان شعراؤنا يحسون أنهم إزاء مهمة مقدسة هي الحفاظ على أصول هذا الشعر، وتعميق جذوره في البنية الأدبية، وفي حقل النِّضال السياسي» (19). هذا بينما «كان تجذر المسرح في العديد من المدن المغربية قد أدى بروّاده إلى العمل ضمن اقتناعات سياسية» (20). وقد اعتمد هذا التجذر «في الأساس على نصوص عربية ذات نزعة سلفية

---

(16) المرجع نفسه، ص : 68 .

(17) المرجع نفسه، ص 68.

(18) علال الأزهر : مرجع سابق، ص : 4-5.

(19) أحمد المديني : (في الأدب المغربي المعاصر)، مرجع سابق، ص : 51

(20) حسن المنيعي : (البدايات والتأسيس في المسرح المغربي الحديث)، مجلة آفاق. العدد : 3 ، خريف 1989، ص : 12.

(صلاح الدين الأيوبي ـ نجيب الحداد) تعبر عن مواقف وطنية محمومة تنادي بالتغيير والمطالبة بالاستقلال، وهذا يعني أن البداية إبان فترة الاحتلال كانت ترتبط بالنضال الوطني وإحياء مفهوم الوطنية» [21]. «إن المتتبع للحركة المسرحية في المغرب يمكنه أن يلاحظ أنَّ التجربة الأولى المرتبطة بعهد الحماية لم تكن تستند إلى منهج فني حقيقي بقدر ما كانت تقوم أساسا على النص كبعد إيديولوجي تنحصر وظيفته في إيصال خطاب سياسي يفضح أساليب الاستعمار»، [22] وبتعبير آخر، «فإن الفرجة لم تكُن تنطوي على تقليعات جمالية إلا نادرا، ومن هنا ضياعها في حيز اللغة التي يجب صيانتها والحفاظ على سلامتها» [23] مما جعل «العرض المسرحي لم يكن يتجاوز حدود الأداء الخطابي المفخم الذي لا يراعي كقواعد سوى إوالية الحبكة التي تتجلى كتركيبة كلامية مباشرة تقدم فوق خشبة» [24]. ولم تخرج القصة القصيرة عن دائرة «الوظيفية» حتى خضعت هي الأخرى «لاستبداد السياسي بالثقافي في كثير من الأحيان، مما أدى إلى تضاؤل الثقافي أمام هذه السطوة المتصاعدة للسياسي. وتكفي الإشارة إلى نصوص قصصية متميزة (لعبد الرحمان الفاسي وأحمد بناني، فضلا عن بعض النصوص الأخرى لعبد المجيد بنجلون) لم تدر ظهرها للسياسي، ولكنها عبرت عن فعله في الإنسان والمجتمع بشكلها الفني الذي غلف مقصديتها الصريحة بأنساق سردية متميزة» [25].

2.3- من خلال ما سبق، يتضح أن الجدل بين السياسي والثقافي (الأدبي ـ الفني) لم يكن متكافئا، حيث رجحت كفة السياسي، وذلك استجابة لمثيرات الشرط السوسيو ـ ثقافي. فـ «الطابع الثقافي المحض كان مع ذلك طابعا ثانويا بالنسبة لاهتمامات الناس بالمجال السياسي. فالأعمال الثقافية أعمال فراغ، وغالبا ما تكون أعمال فترة ركود سياسي. وبطبيعة الحال كانت هناك بعض المحاولات التي كانت تتجاوز هذا الحد في شكل أعمال شعراء الرعيل الأول (...) وأغلب هؤلاء الشعراء كانوا في الوقت نفسه وطنيين يناضلون، ولكنهم لا يتفرغون للشعر إلا في ساعات الركود السياسي» [26].

---

(21) المرجع نفسه، ص : 12.

(22) حسن المنيعي (هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته). منشورات السفير، 1990، مكناس، ط. أولى ص : 75.

(23) المرجع نفسه، ص : 75.

(24) المرجع نفسه، ص : 75.

(25) عبد الرحيم مودن : (الشكل القصصي في القصة المغربية). منشورات دار الأطفال الجزء الأول 1990 ط أولى ص : 6.

(26) حوار مع عبد الله إبراهيم (الحركة الوطنية والعمل الثقافي). أجراه محمد بنيس وعبد الصمد بلكبير، الكرمل، العدد 11، (1984) ، ص 113.

إن أبرز مضاعفات هذا الوضع ستتمثل في هيمنة الشفوي الذي ستكرسه الخطابة والإنشاد الشعري ؛ وربما المسرح كذلك. فالتجربة الشعرية ـ خاصة ـ كانت تعتمد «الإنشاد، والتوجه المباشر نحو القارئ الذي هو مستمع بالأساس» (27)، والشأن نفسه بالنسبة للفرجة الكلامية المباشرة ... وسواء أتعلق الأمر بالمسرح أم الشعر، فمع ظهور الحركة الوطنية المغربية أخذ الشعر موقعا آخر في المحافل والمهرجانات السياسية والأدبية، وهذا استمرار للتقاليد الشعرية القديمة المعتمدة على الإنشاد» (28). والمآل الطبيعي لكل هذه العناصر، سيتجلى في سيادة بنية ثقافية شفوية، تعتبر الامتداد المظهري لجذور ثقافة تقليدية سوف يشكل العنصر «السياسي» جسرا لعبورها إلى ضفاف مغايرة من علاماتها : (الكتابة ـ الازدواج الثقافي واللغوي ـ المساءلة الثقافية من مواقع جديدة ومتعددة (...) أو ما سيشكل عامة، بداية مخاض ثقافي جديد، هو في العمق، بداية بنية ثقافية تقليدية في إفساح المكان لبنية مغايرة قيد التشكل.

د ـ المثاقفة :

4.1- إن «الأغلبية الساحقة من الذين كانوا على المسرح كانت ثقافتهم تقليدية دينية، والأقلية فقط هي التي كانت ذات ثقافة مزدوجة عربية وفرنسية، أو أتيح لها أن تتم دراستها في فرنسا أو في بلدان الشرق العربي» (29) وهذا ما جعل أصداء حلقات الدروس التي كان يقوم بها زعماء شباب من الحركة الوطنية تساهم في تسييد البنية الثقافية الشفوية عبر سلطتي، الإسلام والروح الوطنية. وحتى الذين اعتمدوا الكتابة أداة للنضال، قد تلبست مساهماتهم بشروط المرحلة حتى إنه لَـ « يمكن القول إن تاريخ الأدب المغربي المكتوب بالعربية كان يشكل جزءا من تاريخ الوطنية » (30).

لقد أفرز الواقع الجديد عدة معادلات تمثلت في مصادرة السيادة الوطنية، والاستغلال الاقتصادي والاضطهاد السياسي، وهي مؤشرات الحملة الاستعمارية التي كانت تستهدف سلب الهوية الوطنية وتكريس واقع الغزو الثقافي بغرض تشويه الشعب

---

(27) محمد بنيس : (الشعر المغربي الحديث والقراءة العاشقة) مجلة بصمات. جامعة الحسن الثاني. العدد 1، ص 56.

(28) المرجع نفسه، ص : 58.

(29) عبد الله ابراهيم، مرجع سابق ص : 113.

(30) عبد الكبير الخطيبي : (الرواية المغربية). منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي. العدد 2. الرباط (1971)، ص : 29.

المغربي وإذابة شخصيته في غمار الإيديولوجية الاستعمارية. وهذا ما جعل القيادات الشعبية التي وجهت المقاومة المسلحة في كثير من المناطق تتوجه إلى ميدان العمل الثقافي الملتحم بالسياسي بمجرد توقف المقاومة الشعبية المسلحة [31]. ولأن أشكال اتصال ثقافتي (المستعمر) وقيادة (الحركة السلفية) انبنت على التعارض والتصارع، فقد نتج عن هذا الوضع شرط سوسيو - ثقافي جديد يرهص إلى مؤشرات تغير ثقافي وليد لأشكال اتصال الثقافتين : الغازية والمغزوة. إنه وضع «المثاقفة» L'acculturation وزمنها بما هي أفق لـ «التغير الثقافي الذي يكون بصدد الوقوع نتيجة لشكل من أشكال اتصال الثقافات : (الاستعمار - المبادلات التجارية والثقافية - الأسفار ...) وتؤدي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة بالنسبة لكلتا الثقافتين المتصلتين» [32]. وفي حال المغرب، لم يكن ممكنا لفعل التثاقف أن يُحقق توازناً في سيرورة الأخذ والعطاء، مما جعل الثقافة الأجنبية الغازية تضع الثقافة الوطنية التقليدية في محك السؤال، خاصة وأن بعض أبناء الوطن ممن نهلوا اللغة الفرنسية من المدارس التي أنشأها المستعمر ما لبثوا أن اتخذوا من اللغة الفرنسية أداة لإنجاز ما سيسمى فيما بعد ظاهرة (الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية). بهذا تكون بنية الثقافة الوطنية قد تعرضت لهزة من نوع ملتبس وجديد. فدخول زمن المثاقفة - ولو أنه كان غير مبني على تكافؤ الطرفين في جدلية التأثير والتأثر - سيشكل لحظة تأزيم جوهرية في سيرورة المجتمع والثقافة الوطنيين على عهد الاستعمار. وبهذا المعنى، فإن مجرد خروج بعض الكتاب القلائل عن منطق (القيادة الفكرية) للحركة السلفية في الدفاع عن حق التعبير والوجود : مجرد الكتابة باللغة الفرنسية، قد أكد إرهاصات بداية تنوع حقيقي ستعكسه مكونات ثقافة وطنية قابلة للانفلات عن سلط المتعاليات المعيقة، وفي مقدمتها (اللغة العربية) بما هي مقوم مقدس ومركزي من مقومات الهوية المغربية والعربية والإسلامية.

لقد اجترت الأعمال الأولى المكتوبة بالفرنسية رواسب النظرة الإثنوغرافية، ودهشة اللحظة الفولكلورية التي عاشها المستعمر الأجنبي أمام سحر «الشرق الرخيص» وغرابته وعجائبيته : (سبحة العنبر - أحمد الصفريوي)، لكن هذا الوضع لن يلبث أن يتغير مع ظهور أعمال أخرى بعد إحراز المغرب على استقلاله السياسي. وحيث إن ولادة هذا الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية قد تأخرت هي الأخرى (كتاب واحد في نهاية الأربعينات وكتابان فقط في بداية الخمسينات) فقد كان أمرا

(31) عباس الجراري : (الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه). الجزء الأول. مكتبة المعارف. (1986) ط، الثالثة، ص : 197-198.

(32) عبد الكبير الخطيبي، مرجع سابق. ص : 75

طبيعيا أن لا « يتكون في تلك الفترة كحركة أدبية من شأنها أن تواكب مرحلة النضال الوطني ضد الاستعمار والمهام التي يطرحها ذلك النضال، تلك المواكبة التي كان من شأنها أن تضفي عليه طابع الشرعية» (33). أما الميزة التي ارتقى بها هذا الأدب عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى المكتوبة بالعربية فقد تمثلت في ظهوره ناضجا ومكتملا دفعة واحدة» (34). وبعد الخمسينات ستتطور أشكال الاتصال بين الثقافة الوطنية والثقافات الأجنبية الإسبانية والفرنسية والإنجليزية ...)، وستنفتحُ الثقافة الوطنية على روافد جديدة، الأمر الذي سيجعل من (الازدواجية والتعددية) اللغوية والثقافية عناصر إخصاب لبنية ثقافية تقليدية سِمتُها الشفوية، وأفقها متعاليات السلفية والوطنية. فكيف ستشق الرواية المغربية طريقها في ظل كل هذه العوامل ؟ وإلى أيٍ من هذه الاعتبارات المتنوعة يرجع السبب في تأخر ميلاد الرواية العربية بالمغرب وتعثره ؟

هـ ـ الروائي والسير ـ ذاتي :

1.5- في ضوء مكونات ما اصطلحنا على تسميته بـ (المنظومة المرجعية)، وما يمكن أن تكون قد شكلته من سلط إعاقة أو عناصر تأزيم ؛ هل يمكن أن نعزو تأخر ميلاد الرواية المغربية المكتوبة بالعربية إلى سبب واحد ؟ هل هو قمع الثقافة التقليدية أم قمع متعاليات الواقع الموضوعي بصفة عامة ؟ هل يكون السياسي والشفوي قد كبحا الثقافي والكتابة ـ بصفة عامة ـ لدرجة الإعاقة، وإبقاء خانة الرواية فارغة ضمن نسق الأجناس التعبيرية القديم منها والمستحدث ؟

إن الانبهار أو تقليد الشرق العربي قد بدأ يفرز ثماره منذ تمكُّن الخطاب السلفي من النخبة الوطنية، وتكييفها إياه مع مستلزمات الوطنية. والميل إلى الاحتذاء بالمشرق لم يقف عند السلفية فحسب، بل كانت له امتدادات متشعبة في مختلف الحقول الثقافية والإيديولوجية والسياسية. فكيف انتقلت المقالة الصحفية والقصة القصيرة والنموذج الشعري المشرقي، والتجارب المسرحية الرائدة، وكيف شقت طريقها ضمن البنية الثقافية الوطنية، وبقيت الرواية دون ذلك ؟ هل يمكن القول ـ جدلا ـ إنَّ الرواية كانت تتنافى مع (مشروع الوطنية المغربية) بما هو سقف للوعي البورجوازي الكامِن خلف صياغة برامج ذلك المشروع ؟ هل يشكل تأخر ظهور ثمار المثاقفة جزءا من أسباب هذه الولادة المؤجلة ؟ لقد كانت اللغة العربية قد بدأت تشهد تحولات جوهرية، نتيجة استثمار الصحافة (المقال والقصة القصيرة) والمسرح لها، فكانت « الوظيفية » تحررها تدريجيا من كثير من «قداستها» وطابعها «اللاهوتي» ؛ فلماذا لم تساهم الرواية في عملية التحرير تلك ؟

---

(33) عبد اللطيف اللعبي : (مكانان للقراءة)، مجلة الكرمل، العدد 11.(1984) . ص : 205 .
(34) المرجع نفسه، ص : 206

إنها أسئلة تتوالد، وقد لا يخلو الجواب عنها من سذاجة. ذلك، أن أسباب تأخر ظهور الرواية المغربية المكتوبة بالعربية لا يمكن حصرها في عنصر من تلك العناصر دون آخر. فهي جميعا عوامل تضافرت لتشكل مشهد الغياب المؤقت لمشروع الرواية. وهو غياب له معاني «الحجز» و«الإعاقة» و«التأخر المضاعف»، بالنظر إلى المركز المزدوج (الغرب ـ المشرق). ثم إنه لا يمكن أن يفهم بمعزل عن وضع نسق الأجناس الأدبية ـ بما فيها الخانة الفارغة ـ ضمن سياق المسألة الثقافية وموقعها من (مشروع الوطنية المغربية) ؛ عنوان الحقبة التاريخية التي بدأ المغرب يشهد فيها تحولات بنيوية في مقدمتها، اغتناء الثقافة التقليدية بأجناس تعبيرية مستحدثة، وبداية تغير مفهوم الأدب، وموقعه وقيمه ضمن الخريطة السوسيو ـ ثقافية التي سيشكل (الآخر) بالنسبة لسيرورتها لحظة تأزيم أساسية لعل أبرز نتائجها بداية نمو ظاهرة الكتابة والازدواجية (أو التعددية) اللغوية والثقافية.

1.6- إن السؤال الأكثر ملاءمة في هذا السياق قد يكون : كيف ظهرت الرواية ؟ وليس : لماذا تأخرت ؟ ذلك، أن هذا التعديل من شأنه أن يدفع خطوات الحفر، إلى الوقوف على معطيات أكثر ملموسية. ففي ظل المنظومة المرجعية وسياق المثاقفة ستولد الرواية العربية بالمغرب، لكن، كيف ؟ وما طبيعة علاقتها بهذه المحددات ؟ وبصيغة أخرى : من أين ستبدأ الرواية المغربية حياتها ؟

2.6- بين 1942 (تاريخ صدور الزاوية للتهامي الوزاني) و1967 (تاريخ صدور رواية جيل الظمأ لمحمد عزيز لحبابي)، يورد مصطفى يعلى في (بيبليوغرافيا الفن الروائي بالمغرب : 1930 - 1984) ثماناً وعشرين رواية صدرت على توالي السنوات، وهي : (فاطمة ـ لعبد العزيز بن عبد الله 1944 / مريم ـ لعبد الحق العمراوي 1948 / في الطفولة ـ لعبد المجيد بنجلون 1957 / غادة أصيلا ـ لعبد العزيز بن عبد الله 1949 / الرومية الشقراء ـ لع. بن عبد الله 1949 / الجاسوسة المقنعة ـ لع. العزيز بن عبد الله 1949 / الكاهنة ل.ع.ع. بن عبد الله 1949 / خلف القضبان لعبد المجيد بنجلون 1950 / جاسوسة في حدود فلسطين ـ لع.ع. بن عبد الله 1950 / الجاسوسة السمراء ل.ع.ع. بن عبد الله 1950 / هجوم في جنح الظلام ل.ع. ع. بن عبد الله 1950 / سليل الثقلين ـ للتهامي الوزاني 1950 / شقراء الريف ـ لع.ع. بن عبد الله 1951 / المسعورة ـ لأحمد عبد السلام البقالي 1951 / الملاك الأسير في مجاهل الصحراء ـ لأحمد عبد السلام البقالي 1952 / مغامرات طالب ـ لعبد القادر الصحراوي 1952 / الملكة خناثة ـ لآمنة اللوه 1957 / صراع في ظلال الأطلس ـ لعبد المجيد بنجلون 1955 / رواد المجهول ـ السلسلة الذهبية ـ لأحمد عبد السلام البقالي 1957

وزير غرناطة ـ لعبد الهادي بوطالب 1960 / سبعة أبواب ـ لعبد الكريم غلاب 1961 / السعيد والشقي ـ لعثمان بحسي، خلال الستينات / أيها الضياع ـ لمحمد السرغيني 1963 / إنها الحياة ـ لإسماعيل البوعناني 1963 / دفنا الماضي ـ لعبد الكريم غلاب 1966 / ضحايا حب ـ لمحمد بن التهامي 1963 / أمطار الرحمة ـ لعبد الرحمن المريني 1965 / بوتقة الحياة ـ للبكري السباعي 1966 / جيل الظمأ لمحمد عزيز لحبابي 1967 [35]، وكلها أعمال روائية نشر جلها حلقات على صفحات المنابر الوطنية لعهدها، ومنها ما لم تسعف الظروف لنشرها كاملة، كما أن ما جمع منها بين دفتي كتاب لم يصدر إلا بعد تاريخ الكتابة بسنوات في الغالب.

وأيا كان الحال، فإن الأسماء والنصوص التي استطاعت أن تصمد أمام النقد، ويشق أصحابها طريقهم عبر أعمال أخرى أكثر تطورا، قليلة ولا يكاد يتجاوز عددها رؤوس الأصابع، وهي :

أ- الزاوية للتهامي الوزاني (1942).

ب- في الطفولة لعبد المجيد بنجلون (1957).

ج- دفنا الماضي (1966) === (كتبت بعد سبعة أبواب 1965).

د- جيل الظمأ لمحمد عزيز لحبابي (1967).

إنها الأعمال ذات القيمة التمثيلية التي انتفت عنها صفة «الإدقاع الفني» التي وصم بها محمد برادة باقي الأعمال الأخرى، حيث سجل «أن هذه الروايات تعاني من «الإدقاع الفني» إذا صح التعبير. ونستطيع أن نتبين أيضا تخلف أصحابها عن وعي تطور الرواية العربية. والانطباع الذي خلفته هذه الروايات في نفسي، هو أن أصحابها كتبوا بدافع المحاكاة الحرفية لبعض النماذج الروائية المتجاوزة، وجعلوا من وقائع حياتهم ومحيطهم الضيق، معينا لهذه المحاولات التي لا نظلمها إذا قلنا إنها «واقعية مدرسية» تذكرنا بالموضوعات الإنشائية التي كنا نكتبها في الأقسام الثانوية » [36]. فهل يجوز بعد الأخذ بهذه الاعتبارات عدم إسقاطها من المتن المختار ؟

3.6- ما الذي تشترك فيه نصوص كل من (الوازني ولحبابي وبنجلون وغلاب) ؟ وهل يمكن استخلاص بعض خصائص الكتابة « الروائية » عند الجيل الأول من الرواد انطلاقا من رصد بعض عناصر الإشكالية التي انتظمت أسئلة تلك النصوص ؟ وبصيغة

---

(35) مصطفى يعلى. عبد الرحيم مؤدن : (بيبلوغرافيا الفن الروائي بالمغرب). مجلة آفاق. العدد 3-4 . دجنبر 1984 ، ص : 74-82.

(36) محمد برادة : مرجع سابق. ص : 148

جامعة: ماهو المبدأ المنظم للسرد الروائي في تلك المرحلة المبكرة من طفولة الجنس الروائي العربي بالمغرب؟ وماهي طبيعة الوشائج التي كانت تربط تلك النصوص بمحددات المنظومة المرجعية والمثاقفة؟

4.6- يقول عبد الكريم غلاب في نص / شهادة: «ولأن الرواية حياة متكاملة كنت أتهيبها وأنصرف عنها حتى كنت وصديقي المرحوم عبد المجيد بنجلون في إحدى سهراتنا الأدبية أقص عليه بطريقتي قصة السجن. حسبتني - لا أدري كيف - في مسرح أحاول أن أجسد الحدث وما وراء الحدث. وكان يسمع لي باهتمام كما لو كان هو الآخر في مسرح تجتذب الخشبة فيه كل حواسه مكشوفة أمام بصره وسمعه وحواسه جميعا. كنت أقص جانبا لأترك بقيتها إلى سهرة أخرى. هتف بي وهو في غمرة الانفعال:

- اكتبها.. لماذا لا تكتبها...؟

أحسست كأن أمرا من ضمير يصدر إلي فكانت «سبعة أبواب» (37). إن هذا النص/ الشهادة يحمل في طياته إضاءة عميقة لبعض خلفيات وعناصر الإشكالية الأولى التي انتظمت بداية تشكل المشروع الروائي المغربي. وأول تلك العناصر «العلاقة المتبادلة» بين المسرح «الكائن» والرواية «قيد التكون». وهي - في مستوى أفقي - علاقة تأثير وتأثر داخل نسق الأجناس الأدبية المستحدثة لمرحلة تاريخية وشروط سوسيو - ثقافية محددة. وأن يشكل المسرح معيارا من المعايير الجمالية لأفق انتظار غلاب (أو الكتابة القادمة)، فليس في هذا الأمر ما يدعو لأية غرابة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السبق الزمني لتجذر الممارسة المسرحية في تربة المغرب الثقافية والاجتماعية، وما أشاعته داخل مثقفي النخبة الوطنية من حس فني، رغم انحصار جل الاجتهادات في (الاقتباس والتعريب أو المغربة) (38).

أما العنصر الآخر، فهو العفوية التي طبعت حوافز الكتابة الأولى للرواية. وهي عفوية تبدو محصورة في مستوى الأفراد، وإن كانت غير ذلك في مستويات أعم. فالتطور الداخلي الذي كانت تشهده الأنساق الثقافية والمجتمعية للمغرب كان موضوعيا وشاملا يخص الجزء كما يخص الكل، ويبدأ بالأفراد كما ينتهي بالجماعات والبنيات والحقول. وإذا كانت (سبعة أبواب) قد بدأت في التشكل من الشفوي لتنتقل بعد ذلك

---

(37) عبد الكريم غلاب: (الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز بالمغرب أزمة نمو). مجلة آفاق، العدد (3-4)، دجنبر 1984، ص: 105.

(38) حسن المنيعي: (هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته) مرجع سابق. (أبحاث في المسرح المغربي)، صوت مكناس. 1974 ط. أولى.

إلى الكتابة، فإن المؤشر الأبرز لهذه التحولات يتمثل في استمدادها مادة كتابتها من (التجربة الذاتية) لشخص المؤلف. تلك هي الخطوط العريضة لمخاض بدايات الرواية المغربية المكتوبة بالعربية. وهي نفسها عناصر الإشكالية الأولى لذلك النسق الروائي، فكيف يتسنى لنا الاقتراب أكثر من المظهر المركزي الذي لازم البدايات (ممكنة كانت أو فعلية) ؟

1.7- لقد تواترت توصيفات الوعي النقدي حول الطبيعة السير ـ ذاتية لنص التهامي الوزاني (الزاوية)، إذ اعتبرها كثير من النقاد «سيرة ذاتية يحكمها ما يحكم نسق التعبير السير- ذاتي إجمالا وذلك لأنها تعبير مباشر عن ذات المؤلف الذي يتماهى داخل النص مع السارد ومع الشخصية الرئيسية» (39) حتى وإن كان هذا الإنجاز المبكر «لم يكتمل كنص إلا على أنقاض الزاوية كمؤسسة، لأن مشروع الكتابة والأوتوبيوغرافية والسخرية المقنعة (كان) في انتظار التشكل الكامل لمؤسسة جديدة ولكتابة مغايرة»(40) أما (في الطفولة) بما هي عنوان للبداية الفعلية فلا تخرج عن هذا المدار، إذ «ليس غريبا أن تتخذ أول محاولة روائية في المغرب شكل سيرة ذاتية، وبخاصة إذا اعتمدنا في تحديد مفاهيمنا الروائية على التحليلات النقدية التي تربط البنية القصصية بالبنيات المجتمعية، وتجلي التأثيرات الاقتصادية الكامنة وراء الإبداع الفني». (41)

هذا بينما «ينشر عبد الكريم غلاب سيرة ذاتية هي (سبعة أبواب) حصيلة ذكرياته عن السجن والاعتقالات في فترة المقاومة الوطنية. والأمر هنا أيضا ليس مصادفة ما دمنا ملتصقين (...) بمناخ الرؤية الذاتية من منطلق الذات وحولها. وينهج محمد عزيز لحبابي النهج نفسه في روايته (جيل الظمأ) حيث الكاتب نفسه، وحيث يطل المؤلف دائما من التشميل السردي للسارد، ولأن الرموز والعلامات والأجواء المرصودة تنقل بحميمية السيرة الذاتية وبخصوصياتها الفنية المعروفة». (42)

لقد تعددت القراءات واختلفت من حيث الرؤية والتوصيف لنسق متن رواية البدايات. وسواء أكان المنطلق في القراءة «تاريخيا» أم «إيديولوجيا»، «نصيا» أم «خارج ـ نصي»، فإن بؤرة التقاطع بين مختلف القراءات تمثلت في الإقرار بملازمة المكون السير ـ ذاتي لبداية الرواية المغربية المكتوبة بالعربية. والواقع أنها «ليست ظاهرة قاصرة علينا فنحن نجدها واضحة وقوية في الإنتاج الروائي المصري خلال

(39) عبد الحميد عقار : (الزاوية بين التجربة والكتابة)، ضمن كتاب : (التهامي الوزاني : الكتابة / التصوف/ التاريخ)، مرجع سابق ص : 193.
(40) أحمد اليبوري : مرجع سابق. ص : 17
(41) محمد برادة. مرجع سابق. ص : 141
(42) أحمد المديني (في الأدب المغربي المعاصر)، مرجع سابق ص : 42.

العشرينات الأولى (زينب لهيكل، وإبراهيم الكاتب للمازني، والأيام لطه حسين... إلخ» [43]

من هنا جوهرية التساؤل حول طبيعة هذه الظاهرة ودلالاتها ؟ فدون الخوض في التعريفات النظرية الغربية لمفهوم جنس (السيرة الذاتية)، ودون الاحتكام إلى تصور ثابت أو جاهز لمفهوم (الرواية)، فإن اشتمال هذه الكتابات السردية على خصائص مضمونية وشكلية يتداخل فيها «الذاتي» بـ «الموضوعي»، «الروائي» بـ «السير - ذاتي»، أمر يدعو إلى إعادة النظر المستمرة في الأسباب التي جعلت الرواية في بدايتها تستقي مادتها الخام من «التجربة الذاتية » للمؤلف الفعلي، وتصب ـ من حيث كيفية الكتابة ـ في قالب (السيرة ـ الذاتية).

1.8- إنها نصوص نثرية، إرجاعية، يحكي فيها أشخاص واقعيون، عن وجودهم الخاص، مركزين على حيواتهم الفردية، وتواريخهم الشخصية. وسواء أعلنت عن مواثيقها السير ـ ذاتية (وهو ما لم يفعله أي واحد من رواد الجيل الأول)، أم تم ذلك الإعلان بشكل ضمني، سواء أحمل الأبطال نفس أسماء الكتاب والرواة أم لم يحملوها، فإن جميع هذه الاعتبارات «الخطابية » لاتنفي عنها مسألة التداخل القائم بين (الروائي والسير - ذاتي)، الأمر الذي جعل تلك الأعمال بما هي كيانات بنيوية تتسم بما يمكن أن نصطلح على تسميته بظاهرة «الاختلاط الأجناسي». وهو الأمر الذي نجد نظيرا له في قضية نقدية قديمة عولجت من زوايا مختلفة قد يكون أقربها إلى ما نحن بصدده معالجة تودوروف، حيث يذهب إلى «أن الانحراف عن قواعد الجنس لا ينال بشكل عميق من النسق الأدبي. فإذا كانت التراجيديا على سبيل المثال، تقتضي موت البطل في النهاية وكانت تشتمل في هذه الحالة على انفراج سعيد فإننا سنكون بهذا أمام خرق للجنس. ويفسر هذا الخرق عادة باختلاط الأجناس (اختلاط التراجيديا بالكوميديا على سبيل المثال).

إن فكرة الجنس المختلط أو المزدوِج هي حصيلة المواجهة بين نسقين من الأجناس: إن الخليط لا يكون موجودا إلاّ حينما نتخذِ موقعا ضمن أطراف الجنس الأقدم ؛ إن كل تطور منظورا إليه من الماضي، يصبح انحطاطا. إلا أنه بمجرد ما يفرض هذا «الخليط» نفسه بوصفه معيارا أدبيا، ندخل إلى نسق جديد حيث يَمْثُلُ، مثلاً، جنسُ التراجيكوميديا» [44]

---

(43) محمد برادة. مرجع سابق. ص 142

(44) تودوروف : مرجع سابق. ص 195-196

إن السياق الذي ورد فيه هذا الطرح، يختلف عن السياق الذي نحن بصدده. ولكن هذا لا يمنع من أن معالجة تودوروف لظاهرة (اختلاط الأجناس) تضيء لنا مسألة تداخل الروائي بالسير ـ ذاتي، فلا يمكن الإقرار بـ «صفاء للنوع الروائي» بالنسبة لمتن البدايات، وهو الأمر الذي يتجلى من خلال اختراق المكون السير ـ ذاتي للرواية، هو في العمق انحراف وخرق للجنس ينتج عنه جنس مزدوج أو مختلط. إنه ضرب من المواجهة بين نسق الرواية ونسق السيرة الذاتية، سيفرض نفسه بوصفه معيارا يمكن أن نصطلح على تسميته بنسق (الرواية السيرية). وهو نسق جديد ينحرف عن نموذج الرواية، كما يخترق معيار السيرة الذاتية وفق التحديدات التي تقترحها نظرية الأنواع الأدبية ضمن الثقافة الغربية. أما بالمقارنة مع المركز المشرقي، فالظاهرة مسبوقة هناك؛ وهو تواتر يؤشر على تماثل ملابسات الولادة بين المحيط (المغرب) ومركزه (مصر خاصة). إنه الموقع الأول للرواية المغربية ضمن مسيرة تطورها الآتية. وهو موقع لا يمكن أن يحكم عليه لا بمعيار الغرب ولا بمعيار المشرق، بل بوصفه صيغة تركيبية من صيغ تأزيم الثقافة الوطنية أفرزتها منظومة مرجعية معينة، ثم أضفت عليها طابع (الظاهرة التاريخية).

و ـ استراتيجية الأنا :

1.9- إن المشترك بين نسق متن البدايات هو ظاهرة (الاختلاط الأجناسي) ؛ وهو المستوى الذي يمتد إلى قضية «التجنيس» Généricité، فهل هو مأزق التمثل السيء لمقومات النموذج ؟

إن الإقرار بعفوية البدايات يشفع للوعي الأجناسي بأي «تسيب» ممكن. ومساءلة مثيرات المنظومة المرجعية، وفراغات المثاقفة، وحدها كفيلة بإضاءة مستوى وطبيعة تحقق (الرواية السيرية) لحظة الولادة ؛ وكل تلك الإجابات تتحصل بالوُقوف على المادة الخام لذلك المتن، وكذا بعض دلالات البناء، وكل ما يمكن إدراجه داخل السيرورة الإبداعية قيد التشكل.

لقد شكلت الذات الفردية للكاتب مادة الحكي ومرجع الكتابة الأساس، بحيث اقترنت ولادة الرواية بلحظة وعي حاد بالأنا. إنها استعادة للتاريخ الشخصي للمثقف المغربي، عبر السرد، بعد أن كان الشعر هو ملاذ الذات الممتاز. فالانتقال من عهد الاستعمار إلى عهد الاستقلال، من سياج الدائرة المغلقة للإجماع الوطني والالتفاف الجماعي حول (مشروع الوطنية المغربية) إلى فسحة المدى المفتوح للتفرد الشخصي، والانخراط الاجتماعي ضمن الهموم والمواقع الطبقية الجديدة، كل ذلك شكل منعرجا أساسيا للنخبة الوطنية ومجموع مثقفي المرحلة فجاءت (الرواية ـ

السيرية) كجواب على سؤال اللحظة الانتقالية : لحظة تبدل القيم، وبداية انجلاء الإرغامات.

2.9- لقد كتبت «الزاوية» قبل الاستقلال وفي سياق غير محكوم بمثيرات المثاقفة مع الغرب. لذلك، صبت في مجرى تقليد أدبي عرف صيغا عديدة في العالم الإسلامي (الغزالي ـ المنقذ من الضلال / ابن خلدون ـ التعريف / عبد الرحمن التنمارتي/ الفوائد الجمة (...). ولكن هذا لم يحل دون امتلاكها لخصائص السيرة الذاتية. وهو الأمر الذي عرفَ استمرارا في (في الطفولة) و(سبعة أبواب) و(جيل الظمأ)، لكن مع تحقيق طفرة نوعية في اتجاه استيعاب مغاير للذات، تحكم فيه ـ أساسا ـ عنف الاصطدام بالآخر ـ المستعمر. «فعبد المجيد بنجلون يرصد في سيرته الذاتية، فترة من حياته كما عاشها ببلدة منشستر بانجلترا وفترة أخرى قضاها في مدينة فاس. وكانت هذه مناسبة بالنسبة إليه لعقد مقارنة بين مظاهر الحياة الحضارية في أوروبا ممثلة في انجلترا ومظاهر الانحطاط والتخلف التي تطبع الحياة الاجتماعية في وطنه. ولعله كان يسعى من وراء هذه المقارنة إلى تقديم النموذج الحضاري الذي اختاره ليحتذي به مواطنوه»[45]. إنه موضوع استدرج (الرواية السيرية) منذ طفولتها إلى إشكالية العلاقة مع الغرب. وهو طرح جد متقدم بالنظر إلى لحظته التاريخية، لأن الذات هنا، كمبدأ منظم للسرد، تطرح في بعدها الحضاري. وتاريخ الأنا هنا، يطرح في ضوء علاقتها بالموضوع مُتعدِّد المكونات. أما الروايات الأخرى (سبعة أبواب، وجيل الظمأ)، فقد انشدت إلى القضايا المرتبطة بتاريخ الحركة الوطنية وبالتحولات الناتجة عن الكفاح الوطني، وأيا كانت «موضوعات» تلك الأعمال، فقد شكلت الذات منطلقها ومرجعها فتمت معالجة الموضوع من زاوية الرؤية الذاتية للكاتب. إنها استراتيجية الأنا، حيث التاريخ أو الماضي أو التجربة هي تاريخ الذات وماضيها وتجربتها. فالسلطة كل السلطة لاسترجاع الصوت الشخصي الذي ظل مفقودا، أو مرغما على الغياب ضمن «فورة» النضال الوطني الجمعي. وسواء أكانت تلك الذات «طبقية» ـ من منظور قراءة إيديولوجية ـ أم ذات فردية معزولة عن كل تصنيف اجتماعي، فهي ذات (المثقف العصري)، الخارج من فضاء سوسيو ـ ثقافي تقليدي إلى فضاء سوسيو ـ ثقافي مغاير عنوانه «الحرية».

إن الرواية السيرية، بهذا المعنى، هي صيغة لِمَأْسسة الذات عبر تحرير طاقاتها، وإعادة كتابة تاريخها الشخصي، بل إعادة قراءة علاقاتها بالموضوع من منظورها الخاص، بما يؤكد بداية تعزيز موقعها الرمزي، في «مرحلة اختلطت فيها المفاهيم

(45) ادريس الناقوري : (الرواية المغربية : مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية) سلسلة دراسات تحليلية. دار النشر المغربية ط. أولى ص 31-32.

الرومانسية بالمفاهيم الوطنية، وأحس خلالها المتعلمون والمثقفون بأهميتهم، فراحوا يستكشفون ذواتهم، ويعكفون على تفسير أناهم المتضخمة، وعلى تحديد العلاقة بينهم وبين مجتمعهم المتحرك في اتجاه واحد » (46).

تلك كانت بعض مضاعفات استثمار (الرواية السيرية) للذات كمادة خام للكتابة. وهو استثمار ضيَّق من قنوات التفاعل مع مكونات المنظومة المرجعية، وشد المستوى «الأجناسي» إلى ظاهرة الاختلاط كمظهر من مظاهر مأزق الوعي النظري الذي شكل خلفية المغامرة الأولى لجيل الرواد في هذا المجال السردي. وكيفما كانت التباسات هذا المتن الروائي المدشن، فإن استراتيجية الأنا، كتأطير للرواية السيرية، قد مثلت في لحظة معينة موسومة بالانتقال، معادلة الكتابة السردية في مرحلة كانت فيها الرواية المغربية ستأتي.

ز ـ تشميل :

1.10- لقد اقترنت البداية الفعلية لمشروع الرواية المغربية بتداخل الروائي بالسير-ذاتي، وهي ظاهرة بنيوية وتاريخية في الآن معا. كما أنها الإشكالية الأولى والحلقة-النواة ضمن مسلسل الأسس العامة للرواية المغربية المكتوبة بالعربية. وقد تبين كيف أن هذه البداية كانت بالإضافة إلى مثيرات المنظومة المرجعية، تشكل إحدى أبرز ثمار المثاقفة، حيث يتلازم النثر الروائي بالانخراط في أسئلة تمليها العلاقة بالآخر (الغرب)، مما يترتب عنه تبلور إشكالية الهوية. فمساءلة الذات (الحضارية) ووضعها موضع مقارنة (في الطفولة) مع النموذج الأكثر تقدما، هي لحظة استثنائية للغاية ضمن سيرورة المسألة الثقافية الوطنية التي كانت القضية الوطنية ـ وما تمليه من التزامات أخلاقية وسياسية ـ تحول دون انخراطها في قضايا وجودية أو شواغل ذاتية. لقد نحت الرواية المغربية منحى سير ـ ذاتيا في لحظة كان عنوانها الانتقال. لحظة، كانت فيها المؤسسة الاجتماعية على وشك أن تفجر الصراع في مستواه العمودي (الطبقي)، فجاء السرد الروائي محفزا بهواجس المعيش كمتذكر مسرود، كتأمل مؤقت للذات في بعدها الوطني، قبل انجلاء الأوهام وبروز الوجه الطبقي لتلك الذات. فهل ستستمر هذه الملابسات بعد 1967 ؟ كيف سيخطو التراكم بالرواية على درب تبلور أسسها العامة ؟ وما هو الوجه الآخر، أو الوجوه الأخرى، لإشكاليات رواية ما بعد 1967 ؟

تلك ـ عموما ـ بوادر أسئلة الفصل الثاني، وموضوعه : (الرواية المغربية وإشكالية الواقعية).

---

(46) محمد برادة. مرجع سابق، ص : 142.

الفصل الثاني :

الرواية المغربية وإشكالية الواقعية

أ ـ الماركسية والطبقية :

1.1- ما إن أحرز المغرب استقلالَه السياسي حتى تمخض الواقع عن معادلات جديدة لعل أبرزها بداية الصراع حول السلطة السياسية بين مكونات الحركة الوطنية. لقد كان حزب الاستقلال إبان العهد الاستعماري إطارا موحدا للقوى المناضلة تحت لواء (مشروع الوطنية المغربية)، ولكن فجر الاستقلال سيسفر عن انفصال (الاتحاد الوطني للقوات الشعبية) عن الحزب ـ الأم، مدشنا بذلك عهدا جديدا عبر نواة حزبية ستضطلعُ لاحقا بمهمة استقطاب حركة اليسار بالمغرب.

ومع أن الاستعمار قد خرج فإنه لم يرحل عن كل مواقعه، بل ترك البلاد مرتبطة إرتباطا عضويا بعجلة اقتصاده. وهو وضع ستكون له انعكاسات شتى في عدة مستويات داخلية. وفي ظل هذه المعادلة ستفشل الإصلاحات الاقتصادية لحكومات (اليمين واليسار) المتعاقبة، مسجلة بذلك عجزها عن كسب الرهان الاقتصادي، وبالتالي، السياسي فالاجتماعي، مما سيضع البلاد وجها لوجه أمام ما سيعرف منذ ئذ بـ «مغرب الأزمة».

ستلوح بوادر التناقض الاجتماعي، ولن يصل عام 1965 حتى يكون المغرب على موعد مع اضطرابات سياسية ستشمل مجموعة من المدن المغربية. وهذه العلامة الفارقة هي ما سيؤشر إلى بداية عهد جديد عنوانه الأول : سقوط القناع عن الوجه الطبقي لمشروع البورجوازية الوطنية.

أما التشكيلة الاجتماعية لهذا العهد بما تحمله من دلالات تاريخية وسمات خاصة، فـ «هناك الدولة التي لا يمكن فصلها بأي حال من الأحوال عن الواقع الاجتماعي، إذ أنها تتشكل في الأساس من مشارب اجتماعية يعود بعضها (...) إلى مرحلة تاريخية سابقة على ظهور البورجوازية المغربية. ثم هناك هذه البورجوازية الوطنية الكبيرة، التي يمكن القول إنها تتكون من رجال الأعمال الذين نشطوا بعد إنجاز خطوة المغربة. وهؤلاء يرتبطون عضويا بالرأسمال الخارجي، ثم التقنوقراطيين، وهم نخبة من الإداريين يستخدمون جهاز الدولة كوسيلة للاغتناء، ثم جماعة الرأسماليين الزراعيين الذين يحتكرون الأراضي، ويستغلون قطاعات واسعة من الأراضي التي تركها المستعمر : وهم فئة جديدة امتلكت الأراضي بعد مرحلة الاستقلال. ولا يمكن القول إن الفلاحين الكبار يشكلون غالبية هذه البورجوازية بفصائلها السابقة الذكر، في علاقات تجعل منها في نهاية الأمر واجهة واحدة. وذلك في مقابل البورجوازية الصغيرة. وفئات العمال والفلاحين الصغار الذين يكونون الواجهة العريضة في المجتمع» (1).

---

(1) حميد لحمداني : (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي). دار الثقافة ـ البيضاء. ط. أولى. ص : 93

2.1- في ظل هذه التحولات البنيوية (السياسية والاقتصادية والاجتماعية)، ستتبدل منظومة القيم (انهيار المثل والشعارات الوطنية وبداية ظهور شرائح وفئات وإيديولوجيات جديدة)، ويعلو صوت الحركات اليسارية الجذرية ذات المنحى الاشتراكي والماركسي اللينيني في ساحة المعارك الايديولوجية والسياسية. أما النخبة المثقفة ذات الانتماء البورجوازي الصغير، فستتصدر الواجهة ـ خاصة بعد 1965 ـ محملة بمشروع معارض بأُفق تقدمي، وهو المد الذي سيعمل بين 1965 و 1975 على مناهضة المرتكزات البنيوية للنمط الرأسمالي المتحكم في سيرورة النظام والمجتمع المغربيين.

ما أن يبدأ المد اليساري (الماركسي اللينيني) في العمل (السري والعلني) للثورة على الأوضاع القائمة والمرفوضة حتى يظهر، جليا، كيف أن السلفية التي كانت أساسا إيديولوجيا لـ (مشروع الوطنية المغربية) ستتحول جذريا لـ « تمثل حركة فكرية رجعية بالكامل تناهض الفكر التقدمي وتكفر دعاته، بل وصار اجتهادها القديم المتنور اجترارا حديثا متهورا» [2]. كل ذلك، بعد أن تتحول من أفقها الوطني، إلى الأفق الطبقي. عندما صارت مجرد عمود فقري لحزب الاستقلال» إنها ستتجمد «في أطر معرفية تقليدية، ولم يعد لها نفس المحتوى التحرري الذي ظهرت به. أما الوطنية (المغربية) فقد خمدت جذوتها التقدمية وتحولت في إطار الأحزاب التي تمخَّضت عنها إلى إرث ماضوي انغلقت دونه أبواب التطور» [2]. لم تكن «الماركسية» التيار الوحيد الذي وفد على الفضاء السوسيو ـ ثقافي الموسوم بالتقليدية بالمغرب، بل كان للفلسفة الوجودية (مفهوم الالتزام) والاشتراكية الطوباوية بعض الأصداء وذلك قبل أن يستتب الأمر ـ نظرياً وتعبوياً ـ لخط «ماركسي لينيني» [23 مارس / إلى الأمام] سيشكل الخلفية الرئيسية للبنية الثقافية والسياسية المعارضة في عشرية السبعينات (1965-1975). وهي المرحلة التي سيكون فيها «الصراع الطبقي» محور المعارك الايديولوجية والثقافية والسياسية التي ستحتضنها بشكل أوضح فيما بعد مؤسستا (الجامعة والحزب) : إنهما الإطار المنظم الذي سيتبلور في جدليته مفهوم (المثقف العضوي) السبعيني، وهو الإفراز الطبيعي لمعادلة الجدل بين السياسي والثقافي التي بدأت قبل الاستقلال، لتجد لها امتدادات متطورة بعد منتصف الستينات.

فكيف ستشق (المؤسسة الأدبية) طريقها في ظل هذه المتغيرات ؟ ما دور هذه المحددات الخارجية في بلورة الإشكالية الثقافية للمرحلة ؟ وهل يمكن استيعاب مسارات مكونات نسق الأجناس الأدبية في غياب الوعي بما للماركسية والطبقية من تأثير في توجيه وتحديد المعالم الاستراتيجية لسيرورة تشكلها ؟

---

(2) عبد القادر الشاوي : (السلفية والوطنية). مرجع سابق. ص : 10.

ب ـ المؤسسة الأدبية :

1.2- إن «ارتباط الرواية المغربية في نشأتها بتطور المجتمع المغربي المعاصر وسيرورته في التشكل الطبقي والثقافي والسياسي والاقتصادي (لم ينفصل عن) ارتباط آخر نسيج السابق هو ارتباط الكتابة الروائية المغربية ذاتها بمظاهر تشييد المؤسسة الأدبية نفسها، وهي تتخلص تدريجيا من هيمنة أشكال وأصناف وأجناس أدبية بعينها لتتخذ أشكالا جديدة بعد أن تحققت لسلطة النثر ـ مقابل سلطة الشعر والخطابة وغيرهما ـ مركزيتها» (3). غير أنه لا ينبغي أن يفهم من هذا أن الشعر ـ مثلا ـ قد انهار بالكامل، أو اندحرت سلطته بالمرة. ففي ضوء التحولات السوسيو ـ ثقافية ـ هذه ـ سيعرف هو الآخر طفرات نوعية تلحقه بعجلة المؤسسة الأدبية الحديثة قيد النشأة والتبلور. وهي طفرات ستمس بعض أساسيات تجنيسه. وإذا كان هذا السياق يقتضي الإلمام ببعض خصائص واتجاهات الأنواع الأدبية التي كانت تنهض عليها المؤسسة الأدبية، فلأن التقدم في معرفة خصائص و«اتجاهات» الرواية يقتضي ذلك، ما دامت «خصائص نوع لا تبرز إلاَّ بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى» من جهة، ومن جهة أخرى لأن «النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى»، مما يجعل دراسة نوع تكون في نفس الوقت دراسة للأنواع المجاورة» (4).

2.2- سيفرز المشهد الثقافي لمغرب الستينات كوكبة من الشعراء، ستنقل ـ تأثرا بالمشرق ـ الذائقة الأدبية بالمغرب من طور الشعر العمودي إلى طور شعر التفعيلة. وستتصدر هذه التجربة أسماء كل من (أحمد المجاطي ـ محمد السرغيني ـ محمد الخمار الكنوني ـ أحمد الجوماري ـ عبد الكريم الطبال (...) إلخ. أما عقد السبعينات فسيعرف ـ بالإضافة إلى هؤلاء الرواد كوكبة أخرى من الشعراء الشباب ممثلة في (محمد الميموني ـ محمد بن طلحة ـ أحمد بن ميمون ـ محمد بنيس ـ رشيد المومني ـ عبد الله راجع (...) وسواء أتعلق الأمر بالجيل الستيني ـ إذا جاز التعبير ـ أم بالجيل السبعيني، فإن هؤلاء الشعراء قد حققوا «للنص الشعري استراتيجية جديدة، وهي إعطاء معنى تاريخي ـ اجتماعي للممارسة الشعرية، بعد أن جعلت منها التقاليد منذ القرن الثاني والثالث عشر مجرد قوالب عروضية وتراكيب لغوية لا تعتمد على أية تجربة إنسانية، ولكن هذا المسعى سيجد صيغته المثلى في دعوة سارتر للالتزام بعد 1956 في المغرب، وقد أصبح جليا أن الشاعر المغربي الحديث لم يتبين هذه الدعوة من غير معاناة على مستوى البناء النصي، وهذا ما عكس باستمرار لحظات المد والجزر،

---

(3) قمري البشير : (حول التيمات الأسابية في الرواية المغربية) مجلة آفاق. العدد (3-4). دجنبر 1984، ص : 21

(4) عبد الفتاح كيليطو : (الأدب والغرابة). دار الطليعة للطباعة والنشر، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، (1982) ط. أولى ص : 22 .

لحظات الاستجابة للجمهور الذي يلح على الموقف السياسي الرافض لمتاهات الاختيارات التي عانى منها المغاربة، بعد الاستقلال، وبين الإنصات للفعل الشعري ذاته كفعل للشمول، يكون الصراع الاجتماعي متضمنا داخل «قبيلة الكلمات» وقد عاشت الأجيال المتعاقبة، الرحيل بين هذين الحدين بقلق مأساوي.» (5)

أما المسرح فـ« لم يعد يتحرك في فراغ خلال الستينات ؛ بل عرف ازدهارا «كبيرا» بعد أن أخذ شكله المعاصر عبر إسهامات الفرق الاحترافية التي كانت تتجول في المدن والأقاليم، إلى أن تجذر لدى الجمهور الإحساس بأهمية المسرح، وبرسالته النبيلة. ونظرا لتعدد هذه الفرق وتنافسها، فقد تحول الجهاز المسرحي إلى بناء متقن بعد أن نضجت مقوماته على أيدي الكتاب والتقنيين » (6). وإذا كان أبرز من صنع الفرجة المؤسسة ـ أي المنخرطة في مشروع تأصيلي شامل ـ هو الطيب الصديقي، فإن بداية السبعينات ستكون على موعد مع (مسرح الهواة) الذي سينطلق من الأرضية الصلبة التي أرسى الرواد أركانها، مستشرفا «آفاق مستقبلية للمسرح المغربي عن طريق الحوار، وتبادل الخبرات بين رواده، ومناقشة القضايا الجوهرية التي ترتبط بالإبداع. وعلى الخصوص التنظير المسرحي الذي أفرز ممارسات فنية كالاحتفالية، والمسرح الثالث، والمسرح الفقير وغيرها من الاتجاهات التي تعيد النظر إلى جوهر المسرح، وتفتح الطريق أمام إنجازات أخرى تراعي التوفيق بين الأصالة والمعاصرة لتؤسس كتابة مغايرة» (6).

ذلك كان شأن الشعر والمسرح، أما القصة القصيرة فقد ارتاد حلبتها طائفة من الكتاب للمساهمة في تطوير إرهاصاتها، التي خرجت ـ الرواية ـ من معطف بعضها (7).

هكذا ستتقلب القصة بين «الرياح الفكرية التي هبت على العالم العربي وتسربت إلى بنياته الاجتماعية بعد أن اخترقت الحواجز والحدود الجغرافية وغيرها (...) فوجهت كثيرا من الأعمال الأدبية والفكرية ووسمتها بطابعها الخاص، فظهرت لدينا القصة الموباسانية والتشيكوفية، كما انتشرت عندنا قصص تستوحي الكثير من تجربة همنجواي وجويس وفولكنر. ثم توالت قصص وجودية وسريالية وقصص واقعية اشتراكية وواقعية جديدة» (8). وأيا كانت «الوصفة» التي ينعتُ بها النقد المواكب هذه المحاولات التأسيسية للقصة القصيرة بالمغرب، فإن تلك الرهانات ستتوج ببروز بعض الأسماء والتجارب : (عبد الجبار السحيمي ـ مبارك ربيع ـ عبد الكريم غلاب ـ إدريس الخوري ـ محمد زفزاف ـ محمد برادة ـ خناثة بنونة ـ

---

(5) محمد بنيس : (الشعر المغربي الحديث والقراءة العاشقة). مجلة بصمات، مرجع سابق، ص : 59.

(6) حسن المنيعي : (هنا المسرح العربي، هنا بعض جلياته). مرجع سابق، ص : 76-77 ص : 80.

(7) يرد هذا الطرح في أبحاث أحمد اليبوري : (الرسالة الجامعية المرقونة : «فن القصة في المغرب 1914-1966 »). وله امتدادات في أبحاثه اللاحقة، وكذا في أبحاث (أحمد المديني).

(8) ادريس الناقوري : (هل عندنا قصة قصيرة جديدة ؟). مجلة آفاق. العدد 1، مارس 1984 ، ص : 10

محمد عز الدين التازي (...)). وكلها علامات تؤشر إلى الخطوات التأصيلية التي قطعها هذا النوع الأدبي المستحدث بحثا عن تجنيسه. يبقى أن نشير إلى أن النقد الأدبي لا كجنس تعبيري، ولكن بما هو ممارسة كتابية، لا يمكن فصل سيرورتها عن تكون المؤسسة الأدبية ككل. إنه المرآة التي كثفت ـ بحق ـ إشكالية المرحلة (الماركسية والطبقية)، باعتبارها نظاما سوسيو- ثقافيا مؤطرا ومستقطبا لجماع أسئلة اللحظة التاريخية بكل مكوناتها وامتداداتها.

لقد ارتبط النقد الأدبي «بالكتابة الأدبية من مقالة وقصة قصيرة، ونقاشات فكرية عامة، في محيط كانت الفئات الوسطى تتصاعد وتنمو فيه، وتحاول أن تصنع لها موقعا بين هيمنة الإقطاع والبورجوازية الوطنية، وكان منظروها الطبقيون (الاتحاد الوطني للقوات الشعبية آنئذ) يحاولون اقتراح مشروعهم التاريخي للمرحلة [9]». وهذا ما يفسر «النبرة الدعوية للنقد الاجتماعي في المقالات الأدبية التي كانت تنشر أوائل الستينات في صحف مثل «الرأي العام»، «التحرير» و«الأهداف» وكلها كانت صحفا للمعارضة، ومعبرة عن طموح في بديل اشتراكي تقدمي للمجتمع المغربي. هذه النزعة عبر عنها مبكرا كُتاب مثل «عبد القادر الصحراوي» «محمد الطنجاوي» و«محمد زنيبر».[9] وفي مرحلة لاحقة ـ عشية السبعينات ـ نقاد سيُنعتون تارة بـ (الواقعيين) وتارة أخرى بـ (الماركسيين)، وفي كل الحالات فإن نقدهم كان نقدا إيديولوجيا (ادريس الناقوري ـ نجيب العوفي ـ ابراهيم الخطيب ـ عبد القادر الشاوي (...) إلخ.

3.2- تلك كانت بعض مظاهر الخطوات التي أنجزت خلال عقدي الستينات ـ السبعينات في أفق تشييد المؤسسة الأدبية الحديثة، ـ مؤسسة الكتابة والنثر والفرجة والحس النقدي ـ خارج دوائر الانغلاق التقليدي حيث التقوقع في أسر الشفوية والغنائية والتقريرية والوعظية وتمجيد المطلقات.

ولعل أقرب ملامسة «ترسيمية» عامة لتمفصلات هذه اللحظات الثقافية ذات الامتداد الاجتماعي والسياسي في المغرب الحديث، هي تصنيف محمد بنيس الذي حدَّد فيه الأُطر العامة للإنتاج الثقافي لهذا العهد ـ في سياقه السوسيو ـ ثقافي ـ حيث أقر بوجود «ثلاث مراحل ثقافية تتقاطع مع مراحل سياسية. هذه المراحل هي الدعوة السلفية في الثلاثينات، والدعوة للالتزام في الستينات، ثم الدعوة للنقد الإيديولوجي وتبني الأسئلة في السبعينات (...) ونلاحظ أن هناك تمايزا بين بنيتين لهذه المراحل الثقافية الثلاث، بنية الثقافة الشفوية، وهي التي حكمت الدعوة السلفية والدعوة للالتزام، ثم بنية الثقافة المكتوبة التي ارتبطت إلى حد بعيد بمرحلة النقد الايديولوجي وتبني الأسئلة دون أن يكون هذا التمايز فصلا كيميائياً وقطعيا بين البنيتين» [10].

---

(9) أحمد المديني : (في الأدب المغربي المعاصر). مرجع سابق. ص 72-73.
(10) محمد بنيس : (تعددية الواحد). مجلة الكرمل. العدد 11-1984 ، ص 225.

ج ـ الرواية المغربية والأنواع المجاورة :

1.3- كيف شقت الرواية المغربية ـ بعد ولادتها المدشنة ـ طريقها ضمن دائرة هذه المؤسسة الأدبية ؟ ما طبيعة العلاقة / العلاقات التي ستنشأ بينها وبين الأنواع المجاورة ؟ القديم منها (الشعر) والمستحدث (القصة القصيرة) ؟ المنفلت من نظرية الأنواع الأدبية (المسرح) والمرافق لكل التشكلات الأجناسية (النقد) ؟. هل سيرتكز مشروع الرواية التأسيسي على الانفصال عن تلك الحقول المجاورة، أم أنه سيعمد إلى الاتصال بها وتبادل العلاقات معها ؟ وبصيغة إجمالية : ما هو العنصر الحاسم في تطور الرواية المغربية : هل سينبع من داخليتها، أم أن للعوامل الخارجية ـ أيضا ـ الدور الحاسم في بلورة إشكالياتها، وتحديد نظم عامة لاستقطاب أسئلتها المشدودة ـ جوهريا ـ إلى نزوعها نحو تأصيل «نوعيتها» وتأسيس «خصوصيتها» ؟.

2.3- يرى باختين أن الرواية كانت «منذ البداية مصنوعة من طينة تختلف عن طينة الأنواع الأخرى التي تحققت، وكان لها طبيعة مغايرة. ففيها وبها نشأ نوعا ما مصير الأدب كله. ولذا عندما ولدت لم يكن بوسعها أن تصبح نوعا بسيطا ضمن الأنواع الأخرى ولم تكن تستطيع إقامة علاقاتها بها بشكل تعايش هادئ ومتساوق. وأمام الرواية تصرفت جميع الأنواع الأخرى بصورة مغايرة. وبدأ صراع طويل لجعل هذه الأنواع تقترب من الرواية. ولإدخالها في نقطة الاتصال المباشر مع الواقع غير التام. وكانت مسيرة هذا الصراع معقدة وشائكة »[11]. إن هذا الطرح الباختيني ينسجم من حيث النتائج مع منطلقات المقاربة التي أنجزها هذا الباحث في أصول هذا الجنس التعبيري بمنشئه الأصلي (الغرب). وهو طرح يتموضع في سياق الأبحاث التي بدأها كل من هيجل ولوكاتش. فحيث ألح الأول على القرابة بين الملحمة والرواية، فإن الثاني سيطور أبحاث المعلم الأول ليقترح تصورات جديدة في كتابه (نظرية الرواية)، حيث سيعلن أن «الرواية ملحمة بورجوازية»، وهو المنحى الذي ينم عن اقتفاء أثر هيجل في القول بوجود قرابة بين الملحمة والرواية. من هنا ستكتسي فرضيات (باختين) أهمية كبرى ؛ أي من بحثها ـ بخلاف هيجل ولوكاتش ـ عن استقلال النوع الروائي. وهو بحث يفترض أن الرواية ليست كغيرها من الأنواع الأدبية الأخرى. لذلك يصعب عليها التعايش معها بحكم تناقضها مع قوانينها : «إن جعل الأدب يقترب من الرواية لا يعني إطلاقا أننا أجبرنا الأنواع الأخرى على الامتثال لقوانين الرواية، وهي قوانين غريبة عن طبيعتها. أجل إن الرواية لا تتوافر فيها هذه القوانين. لأنها بطبيعتها غير قابلة للتقنين (...) هي نوع يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها»[12].

---

(11) ميخائيل باختين : (الملحمة والرواية). ترجمة جمال شحيذ. الهيئة القومية للبحث العلمي. الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية. طرابلس. بيروت (1982) ط. أولى ص : 66.

(12) المرجع نفسه، ص : 66 .

إن استثمار بعض المؤشرات المنهجية التي يقترحها هذا الطرح الباختيني يستدعي استحضار الفضاء السوسيو - ثقافي الذي نشأت فيه الرواية المغربية، وبالأساس: «المؤسسة الأدبية» - وضمنها نسق الأجناس الأدبية - التي احتضنت هذا النوع الأدبي الناشئ. وهي محددات تضفي على فرضيات باختين كثيرا من النسبية.

فمن خلال الجرد العام لتشكل الأجناس الأدبية بالمغرب، لا يمكن المراهنة على أي حكم جاهز حول أي صراع مفترض بين الرواية والأنواع المجاورة لها. فباستثناء الصراع الرئيسي بين بنية الشفوي (الخطابة والشعر الإنشادي وثقافة الفقهاء) وبنية المكتوب - قيد النشأة - فإن نمو الرواية قد توازى مع نمو بقية الأجناس المستحدثة (القصة القصيرة - المقالة - شعر التفعيلة) لأن المعركة الأساسية كانت بين بنيتين ثقافيتين (تقليدية وحداثية)، وليس بين أنواع متوازية من حيث فاعلية النمو والتطور.

ومع ذلك، قد يكون تأخر ميلاد الرواية إحدى نتائج المعارك غير المعلنة بين النثر والشعر. بل بين هذا اللون من السرد وألوان أخرى كانت مهيمنة (المقامة - الخطبة - الرسائل الإخوانية - أدب الرحلات - الأخبار والحكايات الشفوية (...))، غير أن المؤكد هو تفاعل الأجناس الأدبية والتعبيرية المستحدثة فيما بينها؛ وهو التفاعل الذي ارتقى إلى درجة (التلاقح) كما هو الشأن بالنسبة لعلاقة الرواية بالقصة القصيرة.

هل هي مؤشرات «وحدة تضامنية» ممكنة بين مكونات الأنواع الأدبية القادمة من تغييات المشهد الثقافي التقليدي؟ سؤال سابق لأوانه. ومع ذلك فإن بالإمكان القول مع باختين - وهذه المرة يسري الحكم على سيرورة المشروع الروائي بالمغرب - «إن جعل الأدب يقترب من الرواية لا يعني إطلاقا أننا أجبرنا الأنواع الأخرى على الامتثال لقوانين الرواية»، هذه القوانين التي لا تتوافر - أصلا - في الرواية، ما دامت بطبيعتها غير قابلة للتقنين»!

3.3- ولكن، ماهي الأسباب، يا ترى، التي جعلت من العلاقة بين الرواية والأنواع المجاورة تكتسي طابع الهدنة بالمغرب؟

إن المد اليساري (الماركسية والاشتراكية) قد رسخ هيمنة السياسي على الثقافي - ربما أكثر من ذي قبل - ، لأن المعارك الإيديولوجية سيؤججها (الصراع الطبقي) بما هو معادل لا يقل حدة عن (الصراع الوطني) الذي كان ضد المستعمر. من هنا، ستطرح معادلات جديدة مثل «الثقافة التقدمية» و«الثقافة الرجعية أو الرسمية». ولأن أهم الذين ساهموا في تشييد المؤسسة الأدبية كانوا ينضوون تحت لواء (المعارضة) ذات الأفق التقدمي - اليساري، فإن المشروع التاريخي للمرحلة كان يستلزم التوحد ضمن جبهة واحدة. وهي الاعتبارات الخارجية التي ستكون لها سلطة في توجيه مسارات الأجناس التعبيرية (المستحدث منها خاصة).

إن سلطة الإيديولوجيا ستخضع الأنواع الأدبية لإرغاماتها (الالتزام، الصراع الطبقي، التغيير، المثقف العضوي، الوعي الجدلي (...))، وهي إرغامات ستحدد للمثقف التقدمي مهامه ومساراته، وفي مقدمة مظاهرها : إعطاء الأسبقية لـ «وظيفة الأدب على «طبيعته»»، لأن «طبيعة الأدب» وفق مستلزمات منظومة قيم المرحلة لا يمكن أن تشغل إلا مكانة ثانوية.

في ضوء هذه الاعتبارات، سيكون ـ أحيانا ـ للبنية السياسية المؤطرة للفعل الإبداعي (الماركسية ـ الطبقية) وظيفة الإعاقة، إن لم يكن الحصار. وهي إعاقة تبطىء من حركية النمو النوعي للأجناس الأدبية المستحدثة. فالتقليل من شأن القيم الجمالية والمظاهر الفنية، وفهم أو اختزال التجارب الإبداعية في ما هو «مضموني» معزول عن «أصالته الفنية»، وقراءة كل إضافة (إيديولوجيا)، كلها عوامل ستنعكس ـ بدرجة ما ـ سلبا على تطور الممارسة الثقافية بالمغرب. وإن كان وضعها في سياقها السوسيُو ـ ثقافي يضفي عليها صبغة التجديد، لأن إشاعة هذا المناخ ضمن بنية ثقافية تقليدية ما هو من زاوية أخرى سوى تثوير لركود تلك البنية وحقناً لها بدماء جديدة، قد لا تكون غاية في حد ذاتها، ولكنها الجسر الطبيعي للمرور إلى آفاق منشودة يتطلب إنجازها إنضاج الشروط الملائمة.

4.3- إذن ؛ سيوحد الأفق السوسيو ـ ثقافي السبعيني بعض المشارب الأجناسية ضمن نظامه المؤطر بـ (الماركسية والطبقية). مما سيجعل الرواية تتّجِه بشكل منسجم مع المناخ السائد نحو «إشكالية الواقعية»، وهي الإشكالية الوليدة شرعيا لكل ما سبقت الإشارة إليه من مقدمات تاريخية واجتماعية واقتصادية وثقافية. ولن تنتظم هذه الإشكالية إبداعات نوع أدبي دون آخر، بل سيكون على الأدب المغربي «في مجموعه وضمن مختلف الأنواع الأدبية التي تشكله (أن) يقع تحت طائلة مقولة الواقعية»(13). بهذا المعنى، ستتصل الرواية بالأنواع المجاورة عن طريق البؤرة ـ الإشكالية التي توحدها. وهذا الاتصال سيكون عليه أن يؤسس (انفصاله)، وإلا فإن هاجس التأصيل النوعي سيبقى «محجوزا». كيف ذلك ؟ وما علاقة نشأة الرواية المغربية بإشكالية التأصيل ؟

د ـ إشكالية التأصيل :

1.4- رغم ما بين المسرح والرواية والقصة القصيرة من تمايز واختلاف نوعي تعكسُه الخصائص الفنية والأسس الجمالية لكل ممارسة إبداعية من بينها، فإن اقتسامها لحداثة العهد، وتخلفها نتيجة عوامل تبدو متشابهة ـ إن لم نقل مشتركة ـ سيطرح عليها

(13) أحمد المديني : (في الأدب المغربي المعاصر). مرجع سابق. ص : 104

نفس التحديات والمآزق. فباعتبارها ممارسات إبداعية ـ فنية طارئة على نسق الثقافة التقليدية سيكون عليها أن تثبت ذاتها في مواجهة الفراغ النوعي الذي تنطلق منه. وهو فراغ لم يعرفه الشعر التفعيلي ـ على سبيل المثال ـ لأنه كان يجد في إرث الشعر العمودي الكلاسيكي سندا تاريخيا يدعم نقلاته النوعية.

إن عملية إثبات الذات هذه، هي ما يصطلح على تسميته بـ «إشكالية التأصيل». ومفهوم التأصيل هنا لا علاقة له بتلك الأبحاث النظرية التي تبحث عبثا في وجود الرواية في تراثنا العربي ـ الإسلامي. إنه العمل على «استنبات» جنس أدبي لم يوجد من قبل في تربة ثقافية وطنية «تقليدية»، وجعله ممتلكا لأصالته من نسغ هوية الفضاء السوسيو ـ ثقافي المغربي، العربي الإسلامي.

هذا هو وجه القرابة بين المسرح والقصة القصيرة والرواية، وهي قرابة مؤسسة على هاجس درأ أية «غربة» أو «اغتراب» ممكنين لأنواع فنية مهاجرة، ومحاولة «تبيئها» ضمن الأنظمة الثقافية والبنى الاجتماعية الجديدة، حتى تمتلك «خصوصيتها» النوعية من ماهية الخصوصية السوسيو ـ ثقافية.

وإذا كان هاجس التأصيل قاسما مشتركا بين هذه الأنواع المتجاورة، فإن ذلك لا يعني البتة أنها ستنحو المنحى نفسه لتأسيس ذاتها، بل إن شرط «التأصيل» أو «التأسيس» يكمُنُ ـ أساسا ـ في إثبات شرعية الجنس من داخل أسئلته الخصوصية: أي عن طريق أزماته وعوائقه التي تمده بمقومات تبنينه النوعي الخاص. من هنا سيعادل مشروع تأصيل الرواية مشروع بحثها عن استقلالها النوعي، أي بحثها عن قوانينها الخاصة التي مهما تكن منفلتة وغير قابلة للتقنين ـ كما يقول باختين ـ، فهي ـ على أية حال ـ تطرح نفسها كمرتكزات نظرية ـ فنية أساسية ومفاهيم مؤسسة لمعمار المشروع الروائي العربي بالمغرب.

1- بين التقليد وسؤال التأسيس:

2.4- إن المبدع المغربي ـ وهو يبحث في عقد الأربعينات عن نموذج روائي يستبطن معاييره الجمالية ـ ما كان بمقدوره أن يقفز على التجربة المشرقية أو يتجاهلها، إلا أن يحول بينه وبينها تكوينه الثقافي (الفرنسي على وجه الخصوص). فهناك بالمشرق العربي كان الجنس الروائي قد بدأ يتجذر وينغرس كوجود تاريخي ملموس في الحقل الثقافي ـ المصري خاصة ـ، يساهم في النظام الأدبي ويدشن مواقع جديدة مؤكدا بذلك انخراطه ضمن الإشكالية الناظمة للمرحلة (النهضة). وهذا السبق «المشرقي»، بالذات، هو ما سيحذو بأحد المهتمين إلى القول عن علاقة نشأة الرواية المغربية بالنموذج الروائي المشرقي إنها ـ تبدو فيها الورطة أكبر ما دامت تمثل العطب

المزدوج، عطبها الخاص المتعلق بنشأتها وعطب تقليدها للرواية المشرقية التي قلدت بدورها الغرب، المبدع الحقيقي بلا منازع للرواية العصرية» (14).

إن هذا الحكم النقدي على وجاهته لا يخلو من نسبية، وربما كان ينطبق على روايات (المتن ـ المدشن) أكثر مما ينطبق على روايات الامتداد. هذا مع الأخذ بعين الاعتبار بعض الاستثناءات مثل (جيل الظمأ) لمحمد عزيز لحبابي. ففي معرض إجابته عن سؤال موجه من طرف (اتحاد كتاب المغرب) إلى مجموعة من الروائيين المغاربة حول : «حظ الرواية المغربية من التأثر بالحركات الأدبية بالمشرق ؟ » أجاب لحبابي قائلا :

« ما أظن أنه يوجد شبه أو نصف، أو ربع اتفاق. أعتقد أن الكثير من أدبائنا لم يتأثروا بالمشرق لأنهم اكتشفوا آداب الغرب كما اكتشفه المشرق»(15). ومثل هذا النفي القاطع الملفع بنبرة ساخرة من طرف أحد رواد الرواية المغربية الأوائل، يؤكد مسألة اختلاف الروافد الثقافية والمراجع الروائية لدى الكتاب المغاربة. وهي اختلافات ستطبع بميسمها الاختيارات الفنية والتنويعات الشكلية للتراكم الروائي الذي سيعرف قدرا من الانتظام «خلال الستينات، إذ أن البداية الحقيقية لنشر الرواية تعود إلى سنة 1965 حيث تتابع صدور عدة روايات لكتاب مغاربة. في حين أن بعض الأعمال التي رأت النور قبل هذا التاريخ ظلت شبه يتيمة» (16). إن هذا التعدد والتنوع في تكوين الروائيين المغاربة سينعكس على مستوى طبيعة سيرورة التراكم الروائي ونموه. وهو اعتبار أملاه وضع المثاقفة الذي أفرز ظاهرة الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية بما هو عنصر مؤزم لنسق الأنواع الأدبية المكتوبة بالعربية من جهة، ومن جهة أخرى، جعل الرواية المغربية ـ عبر «التزاوج الحضاري بين الذات المغربية العربية ذات الخصائص المحافظة، والذات الغربية بكل ما أفرزته ـ ترتبك في إنجازاتها، مما نتج عنه سيولة كتابية تجمع بين النقيضين : الجيد والرديء علاوة على جمعه بين الأنماط المختلفة كل الاختلاف» (17).

2- النص الغائب :

3.4- في الوقت الذي بدأت فيه الروايات المغربية ـ المدشنة ـ في الصدور (1957 - 1967)، كانت الروايات المشرقية قد بدأت تشق طريقها عبر تجارب رائدة نحو التبلور والنضج. فتشكل المشهد الروائي من أقلام متعددة لأمثال (جمال الغيطاني ـ صنع الله ابراهيم ـ حيدر حيدر ـ هاني الراهب ـ عبد الرحمن منيف ـ اميل حبيبي ـ

(14) المرجع نفسه. ص : 40

(15) محمد عزيز لحبابي : (الرواية وصراع الأجيال). مجلة آفاق. العدد (3-4). دجنبر 1984. ص : 123

(16) فاطمة أزرويل : (مفاهيم نقد الرواية بالمغرب) نشر الفنك. الدار البيضاء. 1990 ط. أولى. ص : 28

(17) عبد الرحمن أبو علي. (الوضعية الروائية في المغرب). آفاق العدد (3-4). 1984. ص : 48.

حنا مينه (...) إلخ). وقد اقتحم هؤلاء بعض مناطق التجديد بعد أن وفر عليهم الرواد الأوائل مآزق المواجهات الأولية للفراغ الروائي.

فبعد جيل (المازني ـ طه حسين ـ الحكيم)، سيخوض معلم الرواية الأول : نجيب محفوظ معركة إثبات الذات لهذا المشروع الإبداعي في غياب نموذج روائي جاهز ضمن دائرة المادة اللسانية العربية، كما سيضطلع بدور المدرسة الروائية موفرا للأجيال اللاحقة نموذجا روائيا تصدر عنه سلبا أو إيجابا ؛ وهو نموذج يضمر تصوره النظري لمفهوم الجنس الروائي الذي اكتسبه عبر التصدي للإشكالية الجوهرية التي صاغ سؤالها أحد الكتاب على الشكل التالي :

«كيف يستطيع الروائي العربي أن يدفع في شكل مستورد محتواه وفضاءه المحلي أو الخصوصي في هذا الشكل الأوربي. والحال أن هذا الشكل ليس نسجا خارجيا أو مجرد رداء فضفاض يسع كُلَّ مجال ؟ » (18)

إنه السؤال ـ الإشكالية، الذي ستقدم جوابه تجربة نجيب محفوظ عبر رهان «الواقعية»، مشرعة الأبواب واسعة أمام ما سيأتي. يقول نجيب محفوظ في إحدى المقابلات المبكرة التي أجريت معه : «كان دور جيلنا من الروائيين ومازال : تأسيس الفن الروائي وتأصيله في البيئة العربية، وقد سرنا في طريق مليء بالعثرات لأننا لم نجد تراثا نعتمد عليه. سبقنا جيل الرواد، وقدم كل رائد عملا أو عملين : درسناها بفطرة لا تستند إلى علم، ودون أن نعرف مواقعها من التراث الروائي الفخم الذي كان مجهولا لنا، وكان علينا أن نغوص في واقعنا، أن ندرس فن الرواية، وأن نؤلف، في وقت واحد. وتبين لنا أننا مسبوقون بأجيال وأجيال، وأن تجاربنا تقتضي التعبير عنها بأشكال اعتبرت في مواطنها بالية، وأن الأشكال الحديثة تمثل رؤى لا تبصرها أعيننا، لكننا قمنا بواجبنا على قدر ما نستطيع، ويتلخص هذا الواجب في تطويع لغتنا للفن الحديث، وتمثيل أشكاله المناسبة، والتعبير عن الشخصية المصرية في واقعها المتأزم والمتطور معا» (19).

لقد تمحورت بدايات نجيب محفوظ الأولى حول تاريخ مصر القديمة وذلك قبل أن يكتشف المنجم الحقيقي (الحي الشعبي والحياة الشعبية) الذي ستعرف الرواية العربية عبر محاورته انطلاقتها الحقيقية. ولعل الصياغة الأكثر تبلورا وتكثيفا لإشكالية الرواية العربية ككل، تمثلت في (الثلاثية) التي اقترح لها محفوظ «إطارا تاريخيا ينطلق مع ثورة 1919 ليجمع بين التاريخ العام وتاريخ أسرة متوسطة قاهرية هي أسرة

(18) أحمد المديني : (أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر) 1985 دار الطليعة. بيروت. ط. أولى، ص : 77

(19) عبد الرحمن منيف : (تاريخ من لا تاريخ لهم). مجلة الناقد. لندن. العدد 18-28 ديسمبر 1989. ص: 11

أحمد عبد الجواد. ولكن، قد لا يكون هذا الإطار سوى البنية السطحية التي تحتضن عناصر الإشكالية المؤرقة لنجيب محفوظ منذ تلك الفترة، والتي ستتخذ مظاهر مختلفة في رواياته اللاحقة مع تعديلات وإضافات. فانطلاقا من «مواد أولية» Matériaux مستقاة من التاريخ، والتحليل الاجتماعي، والسيرة الذاتية و«الرواية العائلية» (بمفهوم فرويد)، ينسج محفوظ تيماته وفضاءاته مزاوجا بين اليومي وبين المفكر فيه المتصل بأسرار الوجود ومسائل الدين والجنس والموت. ومن هذه الزاوية، ربما كانت «الثلاثية» هي أول عمل عربي صاغ السؤال الإشكالي للرواية»[20].

إن التجربة الروائية المشرقية (المحفوظية بصفة خاصة) قدمت لأقطار المحيط الثقافي نموذج كتابة قابلة للاستبطان. وهو أفق انتظار شكل بمعاييره الجمالية والإيديولوجية (نصا غائبا) أساسيا ضمن نصوص غائبة أخرى ستسند التجارب الروائية اللاحقة في مصر وباقي الأقطار العربية.

لقد وفر نجيب محفوظ على البدايات (المحيطية) مآزق وصعوبات الانطلاق من فراغ روائي، حيث تقدمت تجربتُهُ كعلامة على ذاكرة روائية بدأت في التشكل ولا تزال. من هنا، لم يكن لأي رائد من رواد الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، أن يتجاهل هذه الذاكرة أو يقفز عليها، أو يتوهم انفصالا ممكنا عنها. لأن أي تأسيس مفترض لرواية مكتوبة بالعربية ـ في أي قطر من الأقطار ـ محكوم بالمرور عبر قناة هذا (النص الغائب). وليس معنى ذلك، حتمية «محاكاته» أو «استنساخه»، وإنما تدشين حوار معه، أيا كان مستواه أو نوعيته، لأن خطوة الحوار ـ هذه ـ جزء لا يتجزأ من شرعية الولادة، وبالتالي شرعية التأسيس الممكن.

3- النص المرجعي :

4.4- بعد صدور الروايات الأولى التي أعقبت (في الطفولة) لعبد المجيد بنجلون، سيكون المجرى «الواقعي» مفتوحا أمام كل الأعمال الروائية القادمة. ولعل المقدمات (المشرقية) جعلت من هذه الاستراتيجية غير مفاجئة ولا غريبة ضمن الفضاء السوسيو ـ ثقافي المغربي. ثم إن المغاربة قد استيقظوا من فورة الحماس الوطني ـ الذي استغرقهم طيلة حقبة الاستعمار ـ على مغرب متعدد، استبدل شعاراته الوطنية بشعارات طبقية تؤشر على الانشطار والصراع حول المصالح والمواقع والإيديولوجيات. وهذا الواقع المتفجر هو ما سيمد الكتابة والفن بموادهما الخام، بحيث ستكون الهوية الفنية جزءا لا يتجزأ من هوية الواقع بتناقضاته المجتمعية والاقتصادية والنفسية والفكرية.

ولكن المرور إلى أفق رواية «واقعية» ممكنة، لم يكن ليتم هو الآخر دون مقدمات.

(20) محمد برادة : (نجيب محفوظ .. معه وعنه). (الناقد)، المرجع نفسه. ص : 16

وهذه المرة مقدمات داخلية تنبع من صلب التكون الروائي المحلي، وذلك ما كان. فقبل أن يعرف المشروع الروائي تأسيس طبقاته التحتية على يد كل من : عبد الله العروي ومبارك ربيع ومحمد زفزاف باعتبارهم رواد الرواية الواقعية بالمغرب، فقد مهد لتراكمهم الروائي نص روائي يحمل عنوان (دفنا الماضي). وهو الإصدار الثاني لصاحب (سبعة أبواب). فما هي ـ يا ترى ـ الإمكانيات الهيكلية والدلالية الخاصة التي حينتها (دفنا الماضي) في حوارها المزدوج مع النص الغائب ومنظومتها المرجعية ؟ وهل يمكن اعتبارها صياغة نموذجية لإشكالية رواية المغرب ؟ لماذا وكيف ؟ هل أضافت أو أرهصت بأسس تكوينية نوعية، حتى تتبوأ مكانة «النص المرجعي» ؟

5.4- يرى تودوروف : «أن الأجناس الأدبية تنبني من المادة اللسانية بمقدار ما تنبني من الإيديولوجية التاريخية التي حدد المجتمع دائرتها» (21). في ضوء هذا التصور يمكن النظر إلى رواية عبد الكريم غلاب «دفنا الماضي» على اعتبار أنها محور مركزي في إشكالية تأصيل الرواية العربية بالمغرب. فبعد الانطلاقة المدشنة لـ (سبعة أبواب) الموشومة باختلاطها الأجناسي ـ الذي يدرجها ضمن ما اصطلحنا على تسميته بـ «الرواية السيرية» ـ تتقدم هذه التجربة الثانية لغلاب مقترحة استراتيجية هدفُها «التأسيس». وهو هدف قد يكون غير معلن، لكنه محايث للتجربة تؤشر إليه كل أسئلتها التأزيمية ـ التي صاغتها عبر مادتها اللسانية ـ وقد امتد أفقها الدلالي ليعانق (الايديولوجية التاريخية) للمجتمع المغربي. وهو الأفق الذي ينشد إلى أسئلة الجنس التعبيري قيد التشكل.

فتأصيل الجنس الروائي العربي مغربيا، سوف يتم من خلال هذا النموذج الروائي عبر مواجهة القالب الروائي المستعار بالحمولة والدلالات الخاصة للمجتمع المغربي. من هنا، سيكون رهان التاريخ بالنسبة لجيل «القنطرة» ـ الذي ينتمي إليه غلاب ـ هو العمق الاستراتيجي لهذا التأسيس. إنه المنجم أو الإطار الذي يوفر المادة الخام للتأليف السردي المنشد إلى إشكالية الواقعية. ثم إن التاريخ «واقع مضى» ولكن «الواقع النصي» مطلوب منه أن «يحيِّنه». ومن هنا أسئلة الكيف والنوعية : أي كيف سيستثمر هذا النص الروائي مادته التأليفية المستقاة من مرجع التاريخ ؟ هل سيعمل على استرجاع كل ما حدث وفق مبدأ المحاكاة ؟ وأية محاكاة هذه في حال الإقرار بوجودها ؟ هل هي محاكاة مؤسسة تأسيسا إشكاليا، أم أنها مجرد استنساخ أو اجترار لما وقع في المشرق أو الغرب قبله ؟

6.4- «إن الأمر يتعلق بالتاريخ، وبمفهوم معين للتاريخ، وتحديدا على المستوى الفني، بعلاقة ما هو روائي بما هو تاريخي. كيف تتسرب المادة التاريخية إلى شرايين الرواية،

21- Tzvetan Todorov. Les genres du discours. Ed Du Seuil. p : 24

ويتهيكل العمل الفني رواية وليس تاريخا، وكيف يكون السرد الروائي المستلهم للتاريخ، لوقائع حدثت في الزمن العام واقعة فنية تخضع لمعمارية النص الروائي ولوحداته الكتابية؟ ثم، وبعد الكتابة بسارد منحاز ؟ »[22]. إنها بعض الأسئلة ـ الإشكاليات التي سيضع هذا النص الخطوات الأولى على درب الإجابة عليها والواقع أنه سبق لعبد العزيز بن عبد الله أن كتب روايات قصيرة تاريخية قبل غلاب ـ كما سلفت الإشارة ـ كما سبق لعبد المجيد بنجلون (في الطفولة) وعبد الكريم غلاب ـ نفسه ـ في (سبعة أبواب) أن طرقا محور التاريخ. إلا أن الميثاق المبرم في (دفنا الماضي) مع هذه المادة سيكون له شأن آخر، لأنه سيخضع ما هو روائي «لامتحان إشكالية التوفيق بين ماهو ذاتي وموضوعي وبين ما يبرز الصيغة النموذجية للواقع في الخارج والواقع في النص .. إنها إشكالية الواقعية كلها التي عرفها كل كتاب العالم العربي، وهي إشكالية لا تتطلب حلا لأنها مطروحة على أساس الصياغة المتواصلة لعالم لا يكف عن التبدل» [22].

لقد سبق للعروي أن قال : «قبل التفكير في قضايا تقنية روائية خالصة : خلق الشخصيات، بناء العقدة، وتيرة السرد، طبيعة الحوار، وفي علاقات جميع هذه العناصر بالدينامية الاجتماعية، كما يفعل النقد الجامعي العربي، كان الأجدى بالتأكيد أن نطرح على أنفسنا السؤال الحاسم في النهاية : ماهو الشيء الروائي في مجتمعاتنا ؟ ما من أحد حلم بعد، عندنا، برواية كلية، شاملة، موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع (...) إلخ [23]. وهو قول قيل عام 1967 بينما صدرت رواية (دفنا الماضي) عام 1965 م. أي في منتصف الستينات. وهذا التوازي المتقاطع بين الممارسة الروائية والوعي النقدي النظري لا يخلو من دلالة، ولا ينبغي أن يمُرَّ علينا دون الانتباه إلى ما يؤشر عَلَيْه من تكامل في النهوض الإبداعي والنظري الذي عرفه المغرب في الحقل الروائي مع منتصف الستينات. إلا أن إيراد نص العروي في مقام الحديث عن (دفنا الماضي) لا يعني أن هذه الرواية قد حققت كل ما حلم به العروي : أي تلك الرواية «الكلية»، «الشاملة»، «الموضوعية أو الذاتية» (...) إلخ. فذاك حلم يتطلب مزيدا من النضج لمشروع روائي لا يزال قيد التكون. إلا أن غيضا من ذلك الفيض قد أنجزه هذا النص الروائي المؤسس، وذلك عندما راهن على استثمار (الإيديولوجية التاريخية) لحقبة ما قبل الاستقلال. وهي الحقبة التي استقطب عناصر إشكاليتها جدل السلفية والوطنية، كمؤشر لجماع ما يمكن الاصطلاح على تسميته بـ «منظومة القيم المرجعية» لجيل الرواد.

---

(22) أحمد المديني : (في الأدب المغربي المعاصر). مرجع سابق. ص : 44 .

(22) المرجع نفسه : ص : 36

(23) عبد الله العروي : (الإيدلوجية العربية المعاصرة)، ترجمة : عيتاني. مطبعة دار الحقيقة. بيروت. ط. الثالثة. 1979. ص : 179

إن بين (سبعة أبواب ـ جيل الظمأ ـ في الطفولة) و(دفنا الماضي) طفرة نوعية حققها المشروع الروائي الحديث العهد بالولادة، وتتمثل في العبور من محور الذات إلى محور الموضوع، من فضاء التاريخ الخاص إلى فضاء التاريخ العام، من رواية الاسترجاع السيري إلى رواية «الأطروحة» أو البحث عن استيعاب روائي للقضايا الكبرى. وبذلك شكلت (دفنا الماضي) علامة فارقة، ضمن سيرورة المتن الروائي الباحث عن كينونته المنشودة. فماذا قدمت هذه الرواية كمادة قصصية ؟ وكيف اشتغل خطابها الروائي على تلك المادة ؟

1.5- عبر قصة أسرة بورجوازية من فاس، سترصد (دفنا الماضي) مجموع الانشطارات الثنائية التي ستحبل بها منظومة الصراع لحقبة أساسية من تاريخ المجتمع المغربي (1930-1955). وقد انطلق التشميل السردي من الخاص إلى العام، مستهدفا استِقطاب جماع التناقضات المحركة لـ «درامية» الواقع المغربي على عهد الاستعمار والمقاومة. وهو واقع اتسم بالتعارض والمواجهة بين قوى متناقضة.

لقد تمثلت المحاور الدرامية التي بلورتها رواية (دفنا الماضي) عبر تيماتها وفضاءاتها وأسلوبيتها في :

أ- الصراع بين الوطنية والاستعمار.

ب- الصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد.

ج- الصراع بين الأسياد والعبيد.

د- الصراع بين الملاك والفلاحين.

هـ- الصراع بين المرأة والرجل (...) إلخ.

وكلها محاور تم تناولها ضمن نسيج «أطروحي»، حافل بالتقابلات بين واقع المدينة وواقع القرية، بين الماضي والحاضر، بين الأصالة والمعاصرة (...).

إنه ضرب من الاستيعاء للتحولات البنيوية التي عرفها المغرب بين مرحلتي الحماية وفجر الاستقلال السياسي. وهي «قضية الصراع الذي قام في مجتمعنا في النصف الأول من هذا القرن، صراع كان له مظهران، مظهر خارجي المتمثل في الصراع ضد الغزو الأجنبي، ومظهر داخلي وهو المتمثل في الصراع بين المفاهيم المحافظة والمفاهيم الثورية، وهذه مهمة قامت بها السلفية الإصلاحية المغربية» (24). لقد اشتغل الخطاب الروائي لـ (دفنا الماضي) على قصة تستثمر موضوعاتها من المقدمات

(24) محمد العربي المساري : (نافذة على العالم الماضي). ضمن كتاب (دراسات تحليلية نقدية لرواية (دفنا الماضي) مطبعة الرسالة. (الرباط). 1980 ، ص : 96

التاريخية والاجتماعية والسياسية لمغرب ما قبل الاستقلال، وذلك بواسطة تقنيات تستجيب للمقاييس الجمالية الكلاسيكية (غربية كانت أو مشرقية). إنها قصة محكومة بمنطق خارجي (لها بداية ووسط ونهاية) تقدم من منظور واحد، وتخضع لخطية تصاعدية تتطور عبرها الأحداث وتتضافر في خدمة الحبكة.

وسواء أتعلق الأمر بشخصياتها التي تتحرك في عالم روائي له بداية ونهاية، أم بالأمكنة والأحداث والأزمنة المحددة، فقد استجابت استراتيجيتها للمعايير الجمالية المؤسسة للرواية «الواقعية» ذات القالب الروائي التقليدي. من هنا اعتبرت «رواية تقليدية البناء، تقوم على الحكاية والزمن الواحد المسلسل والراوي التقليدي المطلع والعارف بكل شيء، والتعليقات المباشرة والوعظ والخطابية، وتدخل المؤلف بالتعليق على الأحداث والشرح».[25] لقد جعلت (دفنا الماضي) من إشكالية البحث عن الهوية الوطنية للشعب المغربي جزءا لا يتجزأ من هاجس البحث عن الهوية الفنية للرواية المغربية. فكانت بذلك تدشينا لانطلاقة وعهد جديدين للمشروع الروائي العربي بالمغرب. ومن هنا ستتبوأ مرتبة المعيار، أو ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ «النص المرجعي» المؤسس، الذي على أرضه سوف تنبُتُ كتابات هي إما استمرار لكتابته أو نقيض لها. لكنها ـ في جميع الأحوال ـ لم يكن من الممكن لها أن تولد لو لم تمهد لها رواية (دفنا الماضي) أرض الجنس الروائي.

2.5- لقد اعتبر أحد الكتاب أن هذه الرواية تجسد «الخصائص الكلية لرواية المغرب» [26]. وهو زعم يجد له بعض المرتكزات في المعطيات السابقة. غير أن جوانب أخرى أثارها هذا النص تحتاج إلى بعض الإضاءة، وذلك لما سيعرفه تواتر طرحها لاحقا من اهتمام لدى النقاد. ومن جملة تلك القضايا، طبيعة التمفصل الذي أنجزته (دفنا الماضي) بين الرواية السيرية = (المتن المدشن)، وأفق ممكنها الذي حاول خرق هذا المعيار.

فقد أولى غلاب «عناية خاصة في تقميطها تقميطا موضوعيا أي بإيجاد المسافة الضرورية بينه وبينها، وهي المسافة التي تقوم عادة بين المؤلف والسارد. هذا فضلا عن التحكم في لُعبة الضمائر وفي إخضاعها للآليات الخاصة للأحداث وتطور المصائر داخل الرواية» [27]. وبذلك، تجاوزت ـ نسبيا ـ (الاختلاط الأجناسي) الذي طبع رواية (المتن المدشن). وهو اختلاط لم يكن مؤسسا ولا محكوما بقصدية فنية. إنما أملاه

---

(25) أحمد محمد عطية: (روائي عربي من فاس). المرجع نفسه ص 44.
(26) أحمد المديني: (في الأدب المغربي المعاصر). مرجع سابق. ص 44.
(27) أحمد المديني: (مدخل إلى قراءة البطل في القصة المغربية). مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد 34. ربيع 1985. ص: 72

وضع الولادة والتباساتها، وما ينتج عن كل ذلك من عفوية وضعف في تمثل مفهوم الجنس الروائي ـ على الأقل ـ كما هو جاهز (أو متحرك) ضمن الخلفية الثقافية الغربية.

وحتى لو صح القول بأنه «بالرغم من هذا التقميط وتلك المسافة «الحيادية» فإن العقد الأوتوبيوغرافي يحقق، في هذه الرواية، حضوره المتمثل في اقتطاع جزء من حياة الكاتب، وإن تم نقلها بصيغة موضوعية» (28) فإن تمثل غلاب لأسس «الرواية الكلاسيكية» وجنوحه إلى الإيهام بموضوعية عالمه الروائي قد أضفيا على كتابته (نقاء نوعيا) مكن الجنس الروائي بما هو تحقق نصي من امتلاك حدوده بإزاء جنس السيرة الذاتية، وهو ما كرس لدفنا الماضي «صفاء» خصائصها الجمالية واستقلالها النوعي.

3.5- مسألة أخرى أثارها هذا (النص المرجعي) : وتتعلق بماهيته «الواقعية»، فإذا كانت إوالية رصد ماهو جوهري في النسيج الاجتماعي تعد ـ بحق ـ مرتكزا أسلوبيا أساسيا بالنسبة للكتابة الواقعية، فهل وفق هذا النص الروائي إلى امتلاك هذه الخاصية وهو يضع اللبنات الأولى لمشروع روائي قيد التكون ؟

إن هذا المحور يقودنا إلى إشكالية أخرى تتعلق بمسألة «المحاكاة» التي سبق التنويه بها. وهي نفسها الإشكالية التي صيغت من لدن النقاد الواقعيين ضمن اصطلاح مبدأ الانعكاس. فهل عكست رواية (دفنا الماضي) ماهو جوهري في تاريخ الواقع المجتمعي لمغرب ما قبل الاستقلال ؟ وكيف تم ذلك الانعكاس ؟ أي ما هي الصيغ الفنية التي اقتنصت عبرها معطيات الواقع التاريخي ؟

لقد أثارت هذه القضايا عدة ردود فعل نقدية، منها ما ركز ضمن معالجته على علاقة الرواية بالحقيقة التاريخية، ومنها ما ذهب إلى التركيز على علاقة الروائي بالإيديولوجي. وكلاهما مقاربتان محكومتان بخلفية نصية ـ نقدية تقليدية :

أ ـ بالنسبة للتلقي الأول : نجد ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ ما أورده مؤرخ مغربي في معرض احتفائه بالرواية وذلك عند ما قال :

«اختلط على القلم أحداث 1936 التي قام فيها بالنجارين سفيرنا الحالي بإيران (المرحوم الأستاذ أحمد بن المليح) ليقول فينا نحن المتظاهرين : «أزفت الآزفة» وأحداث 1937 التي وقف فيها نوكيس ليقول : «إنه سيسحقنا تحت أقدامه» (29).

وهذا المستوى من التلقي يثير إشكالية الحقيقة التاريخية بما هي مبدأ موضوعي في محك الرواية، وباعتبارها صيغة فنية لتلك الحقيقة أو الحقائق الموضوعية. والذي يغيب عن مثل هذه المقاربات هو امتلاك الرواية لحقيقتها أو حقائقها الاحتمالية، أي

---

(28) المرجع نفسه.

(29) عبد الهادي التازي : (تقديم وتعليق)، ضمن كتاب (دراسات تحليلية ...) مرجع سابق. ص : 44

معادلها الفني للواقع الموضوعي. وهو معادل ينسج المعطيات التاريخية ـ الواقعية ـ الحقيقية، بعيدا عن كل تقيد بحرفيتها. أي مرورا عبر التخييل نحو أفق (حقيقة ـ وهم) روائي ممكن أو محتمل.

ب ـ **أما التلقي الثاني** : فنجد له مثالا نموذجيا مع الناقد ادريس الناقوري، وهو التلقي الذي يرفض كل زعم أو افتراض ممكن حول «موضوعية» هذه الرواية في معالجتها للتاريخ المغربي، لأن الرؤية الطبقية لصاحبها وموقعه وانتماءه اعتبارات تمنعه من ذلك وتحول بينه وبين اقتناص ما هو جوهري ـ أي ما يتجاوز الدوائر الطبقية الضيقة ـ لاستكشاف ما هو شمولي وكلي وإنساني.

يقول الناقوري : «وصدور «دفنا الماضي» في تلك الفترة بالذات، لم يكن مصادفة ولا مفارقة لأنها جاءت في الأصل تلبية لحاجة اجتماعية فرضها «تطور البورجوازية الوطنية» على الصعيد الاقتصادي والسياسي، ففي 11 يناير 1965 ، قدمت هذه الطبقة التجارية الصناعية بيانها الثاني « من أجل التحرر الاقتصادي للشعب المغربي المتضمن نظريتها (التعادلية)» (30) .

إن ما تحكم في هاتين القراءتين، هو عدم إدراكهما للفرق بين الواقع الموضوعي التاريخي والواقع «النصي» التخييلي. أي خلطهما بين الحقيقة الموضوعية والحقيقة الاحتمالية، وخضوعهما ـ المضمر ـ لتصور آلي حول علاقة الإبداع بالواقع. فالمسكوت عنه في منطوقهما، هو أن الكتابة الواقعية إما أن تكون محاكاة ـ بمعنى انعكاس آلي لمرجعها ـ أو لا تكون. ومن هنا، تَمَّ التعامل مع «الروايات كما لو كانت سجلاتٍ تاريخية، يفترض فيها أن تقدم أحداثا مضبوطة تاريخيا وأمكنة محددة جغرافيا، وشخصيات فعلية عاشت في الماضي وهذا ما أوقع الناقوري في شرك الانعكاس بأضيق معانيه» (31).

4.5- رغم كل ما سبق، قد يبدو السؤال مشروعا حول السبب الذي يجعلنا نعتبر رواية (دفنا الماضي) رواية واقعية. وهو السؤال الذي يتولد عنه سؤال آخر، حول مقياس التصنيف : بأي معيار نقول هذه الرواية واقعية أو غير واقعية ؟

فبالإضافة إلى المقدمات السابقة، فإن (دفنا الماضي) تستمد انتسابها إلى (الرواية الواقعية) من شكلها الذي «يلتقي في أسسه ومبادئه مع الشكلية الواقعية (من حيث توزيع الفضاء، وتأثير الزمن في فضاء معين، ووضع الشخصيات في إطار معين، وجعل الحوار عنصر الكلام الناقل للتفكير والاتجاه الإيديولوجي (...) إلخ.

---

(30) ادريس الناقوري : (المصطلح المشترك). دار النشر المغربية. البيضاء 1977 ص : 45

(31) محمد أمنصور : (نقد واقعي ... أم واقعية انتقادية ؟ !). المسار الثقافي. العدد 1. 5 دجنبر 1987. ص : 10.

هذه الأسس العميقة التي تبلورت في الواقعية الأوروبية سنجدها في تحليلنا مثلا لـ «دفنا الماضي» دون أن يعني ذلك أنها كانت تقلد الشكل الواقعي الأوروبي ؛ وإنما هناك إلتقاء ما بين البنيات الاجتماعية وبين الفكر الفلسفي وتحديد بعض المصطلحات، كل ذلك يُحققُ نوعا من القاسم المشترك هو الذي يمكننا، من خلال التعرف عليه، أن نقول هذه الرواية واقعية» (32). ولأن هذا النص المرجعي تجاوز التقليد إلى مستوى التأسيس ؛ أي امتلاك أسئلته الخاصة، فقد حاور ـ أيضا ـ النص المشرقي باعتباره ذاكرة غائبة يتم «تحيين» بعض ممكناتها من منطلق الهاجس «التأصيلي» المشترك بين المحيط الروائي (المغرب) ومركزه (المشرقي). وبهذا المعنى، تصمد المقارنة التي عقدها أحد الباحثين بين (الثلاثية = بين القصرين خاصة) ورواية (دفنا الماضي) حيث أكد «أن البناء العام للروايتين متشابه، إذ أنهما تنقسمان إلى قسمين رئيسيين : قسم أول خاص بوصف الأوضاع المجتمعية والثقافية، وقسم ثان يطغى فيه العنصر السياسي بصفة تدريجية» (33).

4- تحصيل :

إن الطفرة التأسيسية التي حققتها (دفنا الماضي) بالنسبة لسيرورة المشروع الروائي العربي بالمغرب، قد تمثلت في نضج الأسئلة النظرية والفنية التي طرحتها من داخل تجربتها. فهي قد أسست استراتيجية مبنية على الحوار المزدوج مع التاريخ (المنظومة المرجعية)، والنصوص الغائبة (واقعية نجيب محفوظ). فكانت بذلك رواية المغرب ونصه المرجعي الممهد لطبقات المشروع الروائي التحتية. لقد خاضت رواية (دفنا الماضي) معركة «التجنيس» بمراهنتها أولا : على المادة اللسانية (العربية)، وثانيا : على (الإيديولوجية التاريخية) لمرحلة أساسية من تاريخ المجتمع المغربي. فجعلت من بحث الشعب المغربي عن هويته الوطنية جزءا لا يتجزأ من بحثها عن هويتها الفنية. بهذا خطت خطوات أساسية نحو عتبات الرواية «الموضوعية»، «الكلية»، فاخترقت معيار (الرواية ـ السيرية) الذي أفرزه (المتن المدشن)، وإن خرقها ذاك لخطوة استراتيجية تستبدل مأزق (الاختلاط الأجناسي) ـ الذي طبع مسيرة الرواية المدشنة ـ بآفاق تؤشر إلى (نقاء النوع) وصفائه، بل امتلاكه لمؤهلات «النمطية» واجتراحه لحلم «الاستقلال النوعي» ! إن استيعاب (دفنا الماضي) لجملة قضايا وأسئلة تلتقي جميعها عند بؤرة «الواقعية»، لهو ما يؤهلها لكي تكون نواة أولى ولبنة أساسية تكثف أساسيات الفعاليات السردية، التي سيكون عليها أن تأتي من رحم الكتابة القادمة لكي تضيف أو تكرر أو تتجاوز هذا الإنجاز. وأيا كان رهانها، فسيكون عليها أن تتحاور ـ ولو بالصمت ـ مع

---

(32) محمد برادة : (مناقشة شهادة عبد الكريم غلاب). ضمن كتاب (الرواية العربية ـ واقع وآفاق). دار ابن رشد للطباعة والنشر. لبنان 1981 . ط. أولى. ص : 422 - 423 .

(33) محمد العربي المساري : (دراسات تحليلية نقدية)، مرجع سابق، ص : 84

ما أرساه هذا (النص المرجعي) من أسس تكوينية، تنضاف إلى مرتكزات أخرى دشن بعضها (المتن المدشن). وهي جميعا جماع أُسُس جمالية تنتظمها إشكالية الواقعية باعتبارها المبدأ المنظم ـ الأساس الذي أملته المرحلة. فهل ـ يا ترى ـ امتلكت (دفنا الماضي) بهذه الخصائص والمميزات مرتبة المعيار ؟

إن نصا روائيا واحدا لا يمكن أن يشكل وحده معيارا لمشروع روائي ما إلا في حالات نادرة، أي عندما يسنده تراكم وتقليد عريق يرفعان عنه شبهة الصدفة العمياء. و(دفنا الماضي) لم تكن قفزة في الفراغ أو المجهول ؛ ولكنها، مع ذلك، ولدت في تربة فتية ـ حتى لا نقول أرضا خلاء ـ وهذا ما حصر قيمتها في «الوظيفة الرسولية» التي تشكل عبرها علامة فارقة، كما تؤشر إلى أفق ممكن لـ «روائية منشودة» !

هـ ـ التراكم الروائي بما هو أفق للتطور الفني :

1.6- في بيبليوغرافيا (الأدب المغربي الحديث) [34]، قدم عبد الرحمان طنكول جردا مدققا للنصوص الإبداعية والنقدية التي صدرت بالمغرب منذ البدايات الأولى لتكون المؤسسة الأدبية إلى حدود السنوات الأولى لعشرية الثمانينات. وفيما يلي جدول إحصائي للإصدارات التي سجلها تراكم الأنواع الأدبية المكتوبة، وهو مستخلص من المرجع السابق الذكر :

	العدد	المسافة الزمنية
الروايات	46	1957 1983
الدواوين الشعرية	105	1936 1984
المجاميع القصصية	78	1947 1983
النصوص المسرحية	57	1943 1983

من خلال الترسيمة التالية، يبدو جليا ارتفاع نسبة الإصدارات الشعرية وانخفاض أو محدودية الإصدارات الروائية إلى حدود منتصف الثمانينات تقريبا. وليس السبق الزمني لبداية نشر وطبع الدواوين الشعرية (عام 1936) مبررا كافيا للتقليل من أهمية هذه المقارنة. فالتفوق التاريخي لسلطة الشعر مسألة مفروغ منها. لذلك قد لا نحتاج إلى إحصاء الإصدارات الشعرية للإقرار بتفوق الشعر، مادامت حياته، كانت واستمرت ـ لحين ـ خارج الكتابة، أي ضمن مدارات الإنشاد.

إن ستا وأربعين رواية كتراكم متحقق على مدى مسافة ربع قرن من الزمن تعتبر رصيدا

(34) عبد الرحمان طنكول : (الأدب المغربي الحديث = بيبليوغرافيا شاملة). مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر «تنميد». البيضاء، 1984 ط. أولى. منشورات الجامعة.

هزيلا ـ بحق ـ يؤشر إلى ضعف وبطء وتيرة النمو الروائي بالمغرب. وهو بطء قد يجد له كثيرا من المبررات في غياب البنيات الأساسية للنشر والطباعة والتوزيع. ولكن ـ وبالمقابل ـ هنالك ضعف أو بطء نمو (البنية القرائية) كذلك، والتي يعتبر استهلاكها للإنتاج الروائي حديث العهد بالنشأة جزءا لا يتجزأ من هذه النشأة نفسها.(35)

2.6- إن حقيقة ضعف وتيرة التراكم الروائي وبطئه بالمغرب تفتح أفقا للتساؤل السلبي الذي يمتلك كل الشرعية في العودة إلى الدرجة الصفر وذلك لصياغة الاستفهام الاستنكاري التالي:

ـ «هل يمكن الحديث عن وجود رواية عربية بالمغرب ؟» وذلك حتى لا نقول «رواية مغربية» !

إنه سؤال قد يبدو للوهلة الأولى استفزازيا لأنه يطرح في أعقاب الإقرار بوجود تراكم معين ـ أيا كانت نسبه ـ ومع ذلك، فإنه سؤال مشروع يستمد شرعيته من طبيعة هذا التراكم نفسه.

وإذا كانت عشرية الثمانينات قد عرفت ارتفاعا نسبيا في عدد الإصدارات، فإن أي ارتفاع ممكن في نسبة التراكم بين عقد وآخر ليس من شأنه أن يغير من حقيقة حداثة العهد أي شيء. وهذا الاعتبار ـ بالذات ـ هو ما يعطي المشروعية ـ كل المشروعية ـ لأسئلة «الكينونة» والتي من ضمنها إشكالية «التأصيل». إن الإقرار بوجود «روايات» لا يضمر أي تسليم بوجود «رواية مغربية»، لأن وجود جنس روائي ـ بمعنى الكلمة ـ حتى وإن كان غير متوفر بشكل جاهز في كل بلاد العالم، فهو بشكل أو بآخر، يستوجب ـ على أقل تقدير ـ الحسم في مسألة التراكم. أي توفر السيولة الكتابية اللازمة التي تجعل من ممارسة الكتابة الروائية «تقليدا» له أعرافه وبنياته القرائية وسوقه أو فضاؤه السوسيولوجي والمعرفي والتاريخي.

لقد قدمت الرواية المغربية طوال عمرها القصير أسماء جديدة، وأقلاماً روائية ذات مشارب متنوعة استطاع بعضها أن يصمد ويستمر مثل (عبد الكريم غلاب ـ مبارك ربيع ـ عبد الله العروي ـ محمد زفزاف ـ أحمد المديني ـ محمد عز الدين التازي (...) إلخ): وهي أقلام تعددت رهاناتها الفنية واختلفت محاولاتها فتراوحت بين الكتابة المؤسسة الحاملة لهم التأصيل وتجذير الممارسة الروائية مغربيا، وبين الكتابة «المنفلتة» عن كل مسار تأسيسي: وهو الانفلات الذي لم يكن دائما يخدم مسيرة المشروع الروائي بالمغرب على درب البناء.

3.6- ومن بين الاجتهادات التي سعت إلى توصيف مسارات التراكم الروائي

---

(35) انظر (القراءة والقراء في المغرب). أحمد الرضاوني، محمد بنيس. مجلة الكرمل. العدد 1. 1984. ص: 238-271.

المغربي، هناك «النمذجة الشكلية والتقريبية» التي اقترحها أحد الباحثين، (36) حول أهم الأشكال السردية الروائية العامة التي راهن عليها الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب وقد صاغ معالمها وفق الشكل التالي:

(«أ- شكل «السيرة الذاتية» كما يمثلها نص «الزاوية» (1942) للتهامي الوزاني، ونص «في الطفولة» (1957) لعبد المجيد بنجلون.

ب- شكل استدعاء المكون الأتوبيوغرافي (السير ذاتي) وتذويبه في إطار الشكل الروائي كما تمثل ذلك نصوص «جيل الظمأ» (1967) لمحمد عزيز لحبابي، و«المرأة والوردة» (1972) لمحمد زفزاف، و«الطيبون» (1972) لمبارك ربيع، و«رحلة النور» (1982) لمحمد الخضر الريسوني، و«لعبة النسيان» (1987) لمحمد برادة.

ج- شكل «الرواية المجتمعية»، ومن ذلك نص «إنها الحياة» (1955) لاسماعيل البوعناني، و«دفنا الماضي» (1966) لعبد الكريم غلاب مثلا.

د- شكل «الرواية السياسية» ويمثلها نص «رفقة السلاح والقمر» (1976) لمبارك ربيع.

هـ- شكل «الرواية التاريخية»، وهي ذات تقليد قديم في الممارسة السردية بالمغرب يعود في إرهاصاته الجنينية الأولى إلى فترة الأربعينات كما تمثل ذلك نصوص عبد العزيز بن عبد الله، ونص «وزير غرناطة» (1960) لعبد الهادي بوطالب، و«بامو» لأحمد زياد مثلا.

و- شكل «الرواية البوليسية» ويمثلها نص «سأبكي يوم ترجعين» (1980) لمحمد عبد السلام البقالي.

ز- شكل رواية الخيال العلمي، ويمثلها نص «إكسير الحياة» (1974) لمحمد عزيز لحبابي، و«الطوفان الأزرق» (1976) لمحمد عبد السلام البقالي. (*)

إن هذه النمذجة الشكلية التقريبية على أهميتها تسقط في شرك وهم «اليقين النقدي»، وذلك عندما تجازف باستصدار توصيفات مطمئنة وكأن الأمر يتعلق بمجرد تزنيات شكلية تستدعي توزيع وصفات جاهزة على هذه الرواية أو تلك. لذلك، ولأسباب أخرى سنذكرها في حينها، يتعين الحذر من أية مجازفة من هذا القبيل. ففي غياب المقاربة الإشكالية التي تأخذ بعين الاعتبار مختلف أساسيات أفق التأصيل الروائي، تبقى أية مغامرة «تنميطية» من هذا النوع، ذات طابع «مدرسي» تعوقها البسيطة عن القصد فضلا عن الشمول.

إن مجرد إثبات ميثاق روائي على ظهر غلاف كتاب ما لا يكفي للاعتراف بجدارته

---

(36) قمري البشير: (نمذجة الرواية المغربية: مدخل تنظيري تصنيفي). مجلة آفاق. العدد 2. صيف 1989. ص: 83.
(*) نفسه.

الروائية. كما أن محاولة الكتابة في جنس تعبيري معين وفق هوى أو رغبة غير مؤسسة، تحكم على التجربة بالعدمية. وذلك لأن الانخراط في بناء مرتكزات المشروع الروائي بالمغرب ـ أو بغيره من الأقطار ـ لا يمكن أن يكون ـ بأية حال ـ مجرد نزوات أو ولادات لقيطة لا هدف لها سوى القفز في الفراغ ! فالحديث عن رواية «مجتمعية» ! أو رواية «سياسية» ! أو رواية «تاريخية» ! أو «بوليسية» ! أو أخرى، «رواية خيال علمي» ! (...) إلخ. مثل هذا الحديث يصمت أو يقفز على سؤال «الكينونة» لينخرط في وهم «التيارات والمدارس» !! وكأن مسألة وجود الرواية العربية بالمغرب، أو عدم وجودها، مسألة محسوم فيها. بينما لا شيء قد حسم بعد ! لأن الأمر لا يتعلق ـ أساساً ـ إلا بلحظة واحدة، رغم تعددية مساراتها. وهي لحظة «التكون» La Genèse التي لا يزال المشروع الروائي المغربي يخوض غمار إشكالياتها. وعندما يتم الحسم في إشكالية شرعية الوجود المؤسس، حينذاك سيتأهل الوعي النقدي لالتقاط «التوجهات» أو «المذاهب» أو «التيارات» التي سيفرزها التراكم الكمي.

إن الخوض في هواجس «النمذجة»، يتضمن حكما مضمرا بـ «التطور» ؛ فهل يجوز الحديث عن تطور الجنس الروائي بالمغرب، والحال أن سؤال الوجود (أو الكينونة) لا يزال يفرض نفسه بقوة ؟ هنا يكمن مأزق المشروع الروائي الحقيقي بالمغرب. وفي هذا التمفصل بين حدي الوجود والتطور، تختلط كثير من الأوراق النقدية.

4.6- ماهي ـ إذن ـ العوائق التي تربك اطمئنان القول النقدي في مسألة «التصنيف المدرسي» بما هو نمذجة تتطلب توفر شروطها الذاتية والموضوعية ؟

أ ـ قصر النفس الروائي :

بالإضافة إلى ضعف وتيرة التراكم الروائي وبطئه، هناك المشكل الجوهري الذي يفرض نفسه كلما تعلق الأمر بالحديث عن الحدود الفاصلة بين الأجناس التعبيرية بالمغرب، وخاصة بين القصة القصيرة والرواية. وإذا كان بعض الدارسين (37) قد أثبت من منظور «مبدأ تلاقح الأجناس الباختيني» خروج الرواية المغربية من معطف «القصة القصيرة»، فإن ملازمة ظاهرة (قصر نفس الروائيين) للنصوص التي ستصدر طوال رحلة التكون المتواصلة، سيلفت النظر إلى ما تنطوي عليه هذه الظاهرة من مآزق تمسُّ في العمق إشكالية (الكينونة) نفسها. لذلك سيعود الباحث نفسه إلى الموضوع، ولكن ـ هذه المرة ـ لكي يسائل مسألة «الحجم» وعلاقتها بجوهر العملية الإبداعية.

فقبل أن يسجل ملاحظته بخصوص رواية (المرأة والوردة)، حدد الأستاذ اليبوري الخاصيتين اللتين يتميز بهما الجنس الروائي في «ضرورة عرض شخصيات وأحداث متعددة ووجهات نظر متباينة»، «وتوفير حد أدنى من الطول». وهما المقياسان اللذان

---

(37) أحمد اليبوري : (تكون الخطاب الروائي ...). مرجع سابق. ص : 13.

انتهى في ضوئهما إلى الإقرار بأن (المرأة والوردة) رواية قصيرة، وكثير من روايات زفزاف يصعب علينا ـ بسبب هذه المشكلة ـ تصنيفها في خانة «الرواية». أما إذا تجاوزنا هذا الإشكال واعتبرناها روايات، فسيصبح من الضروري إعادة النظر في أعمال أخرى سابقة لكتاب آخرين اعتبرت قصصا ؛ وأشير هنا إلى «قصص من المغرب» لأحمد عبد السلام البقالي» [38]. وما ينطبق على روايات زفزاف، قد يقبل التعميم ليشمل جل الإنتاج الروائي بالمغرب.

ب ـ مبدأ الطفرة :

إن الالتباس الذي يحف أي حديث ممكن عن مسألة تطور الرواية العربية بالمغرب ينتج عن تحكم مبدأ الطفرة في سيرورة الإنتاج الروائي. والطفرة هنا لها معاني «القفز» و«الانقطاع» إن لم نقل «البتر» !

فهاجس البداية من الصفر، أو القفز في الفراغ يهيمن على كثير من المبادرات الفردية التي لا تدخل في اعتباراتها متطلبات الاستمرار أو الجدل مع التراكم السابق أو الموازي لها، مما يحكم عليها بالتعثر واجترار الأسئلة خارج مدار إشكالية التأصيل، باعتبارها قطب الرهانات ومجال تحركها. ولعل خير مثال على هذا النوع من الكتابة : (الطوفان الأزرق) (1976) ـ لعبد السلام البقالي، التي تراهن على الانخراط في كتابة الخيال العلمي مع تجاهل تام لغياب الشروط الموضوعية لذلك. ففي خضم التأسيس وخطوات البناء لـ «مؤسسة روائية» قيد التشكل، يكون محكوما على مثل هذه «النزوات» باليتم والانعزالية، لأنها اختارت المراهنة على «أجوبة» مفرغة من أي سؤال استراتيجي تأسيسي. وبذلك تكون قد حكمت على نفسها بالتلاشي منذ البدء، لأنها تحمل موتها في أحشائها. وهو موت مصدره التغييب غير المبرر لارتباطات النظام الثقافي ـ الأدبي العام بالمغرب، ومستلزمات الشرط السوسيو ـ تاريخي المؤطر. لذلك، لا يكون من الغرابة أن لا يستمر مثل هذا النوع من الكتابة ما دامت شروطه الموضوعية لم تنضج بعد. وفي مقدمة تلك الشروط حتمية استيعاب الأسس النظرية والفنية العامة التي يتطلبها المشروع الأدبي والروائي بالمغرب، وهو استيعاب لا يمر إلا عبر استراتيجية السؤال، والبحث عن ممكنات التأصيل وآفاق التجريب المؤسس.

ج - ترجرج الانتظامية :

لقد اقترح أحد الباحثين «ترسيمة» قوامها التركيب بين نتائج إحصاءات كل من (م.يعلى) و(عبد الرحيم مودن) اللذين يقفان عند حدود سنة 1984 ، وإحصاء

(38) انظر مقدمة رواية (المرأة والوردة) لمحمد زفزاف. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. مطبعة النجاح الجديدة (1981).

(م. أعمار) الذي يقف عند حدود سنة 1986 فانتهى إلى الصيغة التالية :

الفترة	إحصاء (م.يعلى و(ع.مودن)	إحصاء (م.أعمار)
الخمسينات	إثنا عشر نصا	
الستينات	ثلاثة عشر نصا	نصان روائيان
السبعينات	واحد وعشرون نصا	تسعة نصوص
الثمانينات	عشرون نصا	إثنان وعشرون نصا
		ثمانية وعشرون نصا (39)

ومن خلال هذه الإحصاءات ـ على تباينها ـ يمكن ملاحظة الاتجاه التصاعدي للتراكم الروائي بين عشرية وأخرى. غير أنه نمو بطيء مع ذلك يؤشر ـ من جهة ـ إلى ترجرج الانتظامية، ومن جهة أخرى، يُؤكد ضعف بنيات النشر والطباعة والتوزيع، فضلا عن محدودية الاستهلاك وضيق دائرة القراءة (40).

د ـ وضع المثاقفة :

إنه وضع تنهض فيه «المثاقفة» بوظيفة مزدوجة ؛ إذ بقدر ما يعمل عنصر الانفتاح على ثقافات الغير على تأزيم بنية الثقافة التقليدية وفتح آفاق تحديثية تخرج الممكنات الإبداعية من ربقة المتعاليات المعيقة، بقدر ما يشكل عنصر إرباك ـ ليس لسيرورة المشروع الروائي فحسب، بل ـ لمجموع مكونات المؤسسة الأدبية قيد النمو.

إن «المثاقفة» بهذا المعنى، سلطة تحريك وسلطة إعاقة في الآن نفسه. وهذه الوظيفة المزدوجة هي ما كرس، بامتياز، (مبدأ الطفرة) المنوه به سابقا، والذي سيلازم مسيرة تاريخ الرواية المغربية الموشُومة بـ «الانقطاعات» وليس «القطائع» !

إن وضع المثاقفة ـ هذا ـ هو ما سيدفع بناقد مغربي إلى أن يسجل مستفسرا ومستدركا في الآن نفسه : «إن التفاوت في الأشكال يعكس تفاوتا موازنا في الروافد الثقافية : ألم يتلق العروي والحبابي ثقافتهما باللغة الفرنسية ؟ أما غلاب وربيع مبارك فقد كانت الثقافة العربية هي أساسهما النظري. لكن هذا لا يستطيع أن يفسر كل شيء» (41).

(39) قمري البشير : (النمذجة). مرجع سابق. ص : 88

(40) انظر (القراءة والقراء في المغرب). مرجع سابق.

(41) ابراهيم الخطيب : (الرغبة والتاريخ) مجلة أقلام. العدد 4 يبراير 1977 . ص 11 .

نعم إن هذا لا يستطيع أن يفسر كل شيء، لأنه بقدر ما أن وجود «الرواية المغربية» وتطورها الفني لا يفسر فقط بسبب المثاقفة، كذلك يكون الاكتفاء باختزال كل شيء في إرجاعه إلى مجرد الاستجابة لوضعية اجتماعية ـ تاريخية، لا يكفي كتفسير. فبالإضافة إلى هذا الشرط أو ذاك، تتخذ مثل هذه المآزق أبعادها المتكاملة ضمن إشكالية التأصيل باعتبارها المحك النظري الذي يستوجب إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته ومآزقه الخصوصية، أي عن طريق أزماته وعوائقه التي تمده بمقومات تبنينه الأجناسي الخاص.

و ـ الروائي والواقعي :

1.7- ليس الغرض من هذه المداخل البحث في كل مراحل نشوء الرواية المغربية بقصد الوقوف على كل جذورها الثاوية في أساسها، ولا التيه في ملاحقة تعاقبها التاريخي، ولا حتى القيام بنمذجة لأشكالها. إن بعض طموح هذه الفرضيات ـ الإشكاليات هو تحديد مفهوم « التجريب» في ضوء المرتكزات النظرية الأساسية، والقضايا المؤسسة لتكون المشروع الروائي ـ ككل ـ بالمغرب.

فالتجريب لم ينشأ من فراغ أو في فراغ ! كما أنه ليس مجرد «صرعة» ! مستوردة من الغرب أو المشرق بما يحمله مضمون «الصرعة» من قفز في الفراغ أو انجرار تبعي. إنه رحلة تكون وسيرورة متكاملة من الحلقات الإشكالية والأطر المحددة لمرتكزات التأسيس الروائي والبحث الفني عن التجذر في التاريخ والمجتمع والثقافة والسياسة ومجموع العناصر التي تصنع منظومة القيم المرجعية لقطر المغرب. وبهذا المعنى، تنهض «الواقعية» كحلقة إشكالية ضمن سيرورة الإشكاليات الأساسية التي ينهض عليها التجريب، مفهوما وإستراتيجية. فهي جسر يمر عبره كل تأصيل ممكن للجنس الروائي بالمغرب. وكما يقول المديني : «الواقعية اليوم، والواقعية غداً، والواقعية أبدا» (42). إنما أية واقعية هذه التي يفترض أنها محك التأصيل الروائي ؟ وأي واقع هذا الذي تؤشر إليه الدلالة غير القاموسية للكلمة ؟

2.7- يرى بريخت أنه «ليس بإمكاننا الحكم على ما إذا كان العمل واقعيا أم لا بمجرد مضاهاته بالأعمال الموجودة التي يقال عنها إنها واقعية أو قيل عنها إنها كذلك في حينها. وعلينا في كل حالة أن نقارن الصورة المقدمة للحياة في عمل فني بالحياة نفسها التي يصورها بدلا من مقارنتها بصورة أخرى. فالعمل الأدبي لا يصبح مفهوما بمجرد كونه مكتوبا كأعمال أخرى كانت مفهومة في حينها. وهذه الأعمال ـ التي كانت مفهومة في حينها ـ لم تكن هي الأخرى مكتوبة دائما كسابقاتها من الأعمال. فلكي

---

(42) أحمد المديني : (مدخل إلى قراءة البطل في القصة المغربية). مرجع سابق. ص. 70 .

تصبح مفهومة كان لابد من أن تتخذ خطوات في هذا السبيل. وعلينا بنفس الطريقة أن نفعل شيئا لكي نجعل أعمال اليوم الجديدة مفهومة» (43).

إن منطوق هذا النص يتيح للنص الإبداعي المغربي كما لغيره من نصوص الأوطان الأخرى – بعيدا عن أية معيارية ضيقة – أن يتملك «واقعيته» ؛ إذ لن يضير الرواية البورجوازية الغربية التي ارتادت «الواقعية» بين منتصف القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أن تنشأ «واقعيات» لها التباعد التاريخي عن المنشأ الأصلي. والشأن نفسه بالنسبة للتعريف الاصطلاحي للواقعية. فالتداول الواسع للمصطلح الذي سيخترق فضاءات سوسيو – ثقافية متعددة من شأنه أن يضفي عليه تمايزات وخصوصيات. وإنه لأمر غير مستغرب أن يحصي أحد الباحثين خلال حفره في سجلات «الواقعية» ما يزيد عن خمسة وعشرين مصطلحا» (44).

هناك – إذن – «واقعيات» وليس واقعية واحدة، حتى ليمكن الافتراض أن لكل كاتب واقعيته» ! وفي المغرب سيشيع تداول هذا المصطلح بكثرة في الفترة الممتدة بين منتصف الستينات ونهاية السبعينات. وهي المرحلة التي سيبرم فيها جل الكتاب – والروائيين ضمنهم – «عقدا اجتماعيا» تنحو الرواية بمقتضاه منحى «واقعيا – اجتماعيا». ومن بين العوامل التي ستعمل على ترسيخ هذا التوجه : الخطاب النقدي (الماركسي) الذي ستكون له سلطة توجيهية – سياسية. ففي ظل منظومة (الماركسية – الطبقية)، ستزدهر ! «الواقعية» نقدا وإبداعا ! وهو ازدهار سيكون له ما له وعليه ما عليه ! «إن الكاتب المغربي كان يلتمس منه القيام بعمل مزدوج : أن يساهم في خلق الرواية، وأن يثبت في الوقت نفسه حضوره في ميدان الجدال السياسي كنصير للتقدم» (45). وهذا ما جعل «الرغبة الروائية لأولئك الكتاب كانت تصطدم دائما بالدور المنتظر منهم باعتبارهم «مثقفين» في بلد نام، أي كأشخاص إيجابيين. وهكذا كانت حريتهم في الكتابة تغدو أمرا أشبه بالمستحيل. أما إذا فضل الكاتب استعمال جرأته فإن «الرأي العام» (وهو حس أخلاقي يرتدي أثوابا سياسية مؤقتة) يكون له بالمرصاد» (46).

إن مثل هذه الإرغامات وما أشاعته من متعاليات مقنعة بالبريق «التاريخي» و«المرحلي» باعتبارها «لغة البديل» : (الالتزام – المثقف العضوي – الصراع الطبقي – البورجوازي الصغير – الحلم الاشتراكي – الجدل التاريخي – الوعي الطبقي –

---

(43) برتولد بريخت : (شعبية الأدب وواقعيته). ترجمة : رضوى عاشور. مجلة عيون المقالات. العدد 1 . 1988. ص : 48

(44) خلدون الشمعة : (المنهج والمصطلح). منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق 1979 ، ص 201 . نقلا عن : Grant Damian, London, (1973)

(45) ابراهيم الخطيب : مرجع سابق . ص : 5 .

(46) المرجع نفسه.

التقدمية (...)). كل تلك المفاهيم والمصطلحات ستشكل في مجموعها جهازا سلطويا مضادا لعل سلبية نتائجه على صعيد التطور الفني للأجناس الأدبية لا تقل عن إيجابيتها في مستوى الواقع التاريخي ـ الموضوعي.

إن هذا الجهاز السلطوي المضاد هو ما سيخلق لمصطلح «الواقعية» وضعا مشوشا. لأنه سيجعل من الكتابة التي تريد لنفسها أن تكون «واقعية»! تقترن بـ (الضرورة) بدل (الحرية). ومن مضاعفات هذا الوضع ـ كذلك ـ شيوع «واقعية مضمونية» يفهم أصحابها من الكتابة ـ في هذا الإطار ـ أنها تكون إما تصويرا آليا «للواقع»! أو «شهادة» عليه أو «انعكاسا» لبؤسه «بصدق» و «موضوعية»!! وبالتأكيد، إن أحدا من هؤلاء! لم يكن يكلف نفسه مشقة التساؤل: عن أي واقع يكتب؟ أهو واقع نصي هويته التخييل، أم أنه الواقع ـ المعطى، أي الواقع التاريخي ـ الموضوعي الذي يعتبر بجميع المقاييس واقعا (خارج ـ نصي)؟! لقد ساهم النقد الصحفي «الايديولوجي» بحظ وافر في تكريس هذا الالتباس الذي سيطبع نشأة مفهوم «الواقعية» وتبلوره في الأدب المغربي. وهو نقد كان مؤخوذا بالغليان الاجتماعي وصدمة انهيار المثل والأحلام الوطنية: الأمر الذي جعل من «تجنيد» الأدب والأدباء في معترك الصراع الدائر بين «الطبقات» مطلبا «تاريخيا» له مسوغاته الموضوعية في طبيعة المرحلة.

إن «الواقعية» التي أرادها هذا الخطاب النقدي التوجيهي ـ السياسي للأدب ـ وضمنه الرواية ـ تضع في مقدمة أولوياتها: الوظائف النفعية، الرسولية، التعبوية، النضالية للأدب. وهي جميعا وظائف تصمت عن المستوى الجوهري للعملية الإبداعية المتمثل في «طبيعتها» بما هي «وظيفة جمالية» متخللة. بهذا فقد النص الروائي قيمته خارج الارتباط الفج أو الآلي بالواقع المسطح أو الظاهري. ودفعت الهيمنة السياسية على كل ما هو «ثقافي»، القيمة الجمالية للنص الفني إلى الهامش، فصار الإقرار باستقلال النص عن كل ما هو مرجعي «إيديولوجي» مجرد نزعات شكلية أو «بُرْجعَاجية!».

وبالإضافة إلى تبخيس مستلزمات «الوظيفة الجمالية» للنص الروائي بما هو نتيجة للتأطير الاجتماعي والمسبقات الإيديولوجية ـ ستنزلق كثير من خطوات مشروع التأصيل الروائي، لتسقط في شرك وهم التأسيس من خارج النصوص. أي محاورة الواقع من خارج الكتابة وليس من داخلها، بحثا عن «شرعية» موهومة تحتكرها متعاليات سلطة الخطاب التوجيهي ـ السياسي. أما الاستثناءات التي شذت عن القاعدة، وحاولت أن تواصل ما دشنه (النص المرجعي) من أسئلة، فلعل أبرزها ما قدمه الكاتب عبد الله العروي في روايتيه (الغربة) و(اليتيم). ومبارك ربيع في (الطيبون) و(الريح الشتوية) بجزئيها الأول والثاني حسب طبعة تونس.

وليس مستبعدا أن تكون «الريح الشتوية» هي العمل الروائي الأول في المغرب الذي يظهر انشغال كاتبه بهموم السرد الواقعي وطبيعة الرؤيا الاجتماعية إذ يحتفل بها فضاء روائي واضح [47]. وهنالك محمد زفزاف في رواياته المتلاحقة التي ستضطلع بمهمة تخليص الرواية من «التاريخية الفضفاضة» رابطة إياها بـ «بعض مظاهر التحول الاجتماعي والسياسي للبلاد، ومن خلال نماذج اجتماعية تعبر عن أزمة المثقف داخل مجتمع متخلف أو أخرى شعبية مقهورة ومحكومة بسلطة السياسة وسلطة التقاليد الاجتماعية [48]. وليس ها هنا مقام جرد النصوص الروائية التي استطاعت أن تؤسس أسئلتها الخاصة من صلب أسئلة إشكالية الواقع. ولكن، قد يكون من غير نافل القول، التأكيد على أن تلك الأقلام ـ النصوص ـ على قلتها ـ قد شرعت ـ بالفعل ـ في مواصلة ما دشنه (النص المرجعي) من لبنات. وقبله (المتن المدشن). وباضطلاعها بتلك المهمة تكون قد ساهمت وشرعت الأبواب لتشييد الطبقات التحتية لمعمار المشروع الروائي العربي بالمغرب. مرة أخرى، يمكن طرح السؤال : لماذا الواقعية وليس شيئا آخر ؟ وما علاقة الواقعية بالتجريب ؟. تلك آفاق قادمة، تنهض أجوبتها من صلب النصوص الروائية قيد الدرس، وليس من خارجها ! .

---

(47) أحمد المديني : (في الأدب المغربي المعاصر). مرجع سابق ص 45 .

(48) محمد عز الدين التازي : (السرد في روايات محمد زفزاف). دار النشر المغربية 1985 . ط ، أولى ص : 10

الفصل الثالث :

من مغامرة الكتابة إلى كتابة المغامرة

I- نشأة التجريب.

أ- البدايات:

1.1- في منتصف عشرية السبعينات، كانت القوى التقدمية (اليسار الماركسي اللبنيني) على أبواب الإخفاق السياسي. في هذا السياق ستطرح (المسيرة الخضراء) حَدَثيتها كعلامة فارقة تومئ إلى بداية مرحلة سياسية جديدة بالبلاد عنوانها (الإجماع الوطني) حول مبدأ (الوحدة الترابية).

وبتواز مع هذه المتغيرات، سيشهد الفضاء السوسيو – تاريخي بالمغرب انعطافة متسارع الوتيرة نحو مرحلة مغايرة من شعاراتها (المغرب الجديد) و(المسلسل الديموقراطي). وبهذه المقدمات السياسية وما سيرتبط بها من تحولات اجتماعية وانعكاسات اقتصادية وإيديولوجية، ستتهيأ البلاد للدخول مرحلة (تكريس الصراع في حدود معينة من (التوافق) وتثبيت مشروعية المؤسسات، بنزع الطابع الصوري عنها، بما أنها، أو هكذا يراد لها أن تكون، المجال الرئيسي والمشروع لممارسة الصراع والاختلاف)(1).

في هذا المناخ المتحول بنيويا، ستصدر رواية تحمل عنوان (حاجز الثلج) عام 1974 للكاتب المغربي سعيد علوش. وهي رواية ستسجل ضمن المشروع الروائي العربي بالمغرب سبقا في الانفتاح على (التقنيات الجديدة التي استخدمتها الرواية الأوروبية المعاصرة (رواية القرن العشرين)، كما تستفيد من الروايات العربية الحالية بما فيها جميعا من أساليب مأخوذة أيضا عن الغرب)(2).

بعد ذلك التاريخ بعامين 1976، ستصدر للقاص المغربي (أحمد المديني) رواية تحمل عنوان (زمن بين الولادة والحلم)، وهي ثاني إصدار له بعد مجموعته القصصية (العنف في الدماغ) 1971م. وإذا كان صدور (حاجز الثلج) قد لفت بعض الانتباه المحدود، فإن رواية (زمن بين الولادة والحلم) ستواجه بدءا بالصمت أو ما يشبه التجاهل؛ غير أنهما صمتٌ وتجاهل مؤقتان، إذ لن يلبث النقاد أن يقولوا كلمتهم. فماذا شكل صدور هذه الرواية بالنسبة لسيرورة الرواية المغربية القصيرة العمر؟ وما دلالة صدورها في منتصف السبعينات؟

---

(1) عبد الحميد عقار: (من أسئلة المتن الروائي بالمغرب خلال الثمانينات). أنوال. العدد 512. من (30 = 12 = 89 إلى 1990/1/5) ص 17.

(2) حميد لحمداني: (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، مرجع سابق. ص: 390.

ب ـ النص الإشكالي :

بعد صمت مؤقت، كتب نجيب العوفي يقول : «(...) أرى مغامرة أحمد المديني في روايته «زمن بين الولادة والحلم» بالغة التطرف والتحرر، حيث استهتر بقواعد اللعبة الروائية مطلقا، ومزق العلاقات بين الرواية والشعر والقصة، فجاءت خلطة فنية يصعب تحديد انتمائها إلى أحد من هذه الفنون الثلاثة» [3].

أما البشير الوادنوني (الناقوري) فقد موضع النص ضمن منزع «التجريب» وسجل أنه « (...) من أجل تحقيق هذا الهدف عمد (المديني) في روايته (زمن بين الولادة والحلم) إلى نهج طريقة قريبة جدا من طريقة (فيليب سوليرس) وبعض الكتاب الفرنسيين المعاصرين (حتى) تخلى عن الشخصية الروائية وأطلق العنان للذاكرة تهرق انسياباتها وتغدق مخزوناتها عن الماضي والحاضر تكيل الشتائم وتدين بلا هوادة أو ترو التاريخ والتراث والحضارة» [4].

أما الحلو أحمد، فقد اعتبرها مجرد محاولة لغوية لا تحوز شرعية الانتساب إلى جنس الرواية. فهي (لا رواية) لأن المديني «ألغى الشخصيات والحدث والصراع واكتفى بالتجريب في ميدان اللغة» [5]. ومن تونس سجل محمد الحبيب السالمي أن «هذه الرواية غامضة مظلمة منغلقة على نفسها، رغم وضوح بعض فصولها. وهذا الغموض ناتج في رأيي عن عدم وضوح مفاصلها وأسلوبها المعقد عند الكاتب» [6].

تلك كانت بعض الاستجابات النقدية «السلبية» التي خلَّفها صدور هذه الرواية «المغامرة»، وواضح من خلال الجوانب التي تم التركيز عليها مدى «تشعب» القضايا والأسئلة التي حبل بها هذا النص «الملتبس»، وفي مقدمتها :

أ- سؤال الميثاق الروائي : مشترطات الانتساب إلى الرواية (القواعد والأوفاق).

ب- سؤال التقليد والاستِلاب : إشكالية المثاقفة بما هي تبادل ثقافي غير متكافئ بين بلاد المركز (النموذج الروائي الغربي) وبلاد المحيط (التابع).

---

(3) نجيب العوفي : (درجة الوعي في الكتابة). دار النشر المغربية. البيضاء. 1980. ط. أولى. ص : 326.

(4) البشير الوادنوني (الناقوري) : (مشكلة المضمون في الأدب العربي : الرواية المغربية). مجلة أقلام. العدد 8. أكتوبر 1977. ص : 111.

(5) أحمد الحلو : (زمن بين الولادة والحلم، المغامرة اللغوية والبناء الروائي). مجلة أقلام. العدد 7 أكتوبر 1977. ص : 32.

(6) محمد الحبيب السالمي : (زمن بين الولادة والحلم «أحمد المديني»). مجلة الحياة الثقافية. تونس. العدد 1. 1977. ص : 108.

ج - سؤال اللغة الروائية : ممكنات التمرد على تعاليها كمؤسسة مقدسة، ورهان البحث عن آفاق لتطويعها وإخضاعها لمستلزمات التحديث.

د- سؤال الغموض : إشكالية التواصل ودور «التعقيد» و «التركيب» في «إعاقة» سيرورة التداول بين المرسل ـ الإرسالية ـ والمرسل إليه.

2.2- بهذه القضايا والمحاور الإشكالية، ستخترق (زمن بين الولادة والحلم) المجال الروائي المغربي والوعي النقدي المواكب له، وفي هذا السياق سيطفو فوق السطح مصطلح «التجريب» بماهو تسمية تُخلع على جوانب (الخرق) في مستوى التحقق النصي لهذه المغامرة، وإذا لم يكن بمستطاع النقاد ـ على ذلك العهد ـ التحمس لهذا «الانزياح» الذي تكشفت عنه سيرورة المتن الروائي بالمغرب لأسباب سنأتي على ذكرها، فإن استجاباتهم «غير المتواطئة» ! لن تلبث أن تكسب هذا النص «وضعا اعتباريا» ضمن التراكُم الروائي حديث العهد بالنشأة. يقول ابراهيم الخطيب: «(...) في الوقت الذي يظهر الروائي المغربي ارتباطه بشكل الرواية الواقعية القائمة على قواعد التخيل الممكنة، يتجه أحمد المديني بعمله الروائي إلى إرباك تلك الخُطى التي لم يكتمل بناؤها بعد وهكذا وظف كتابته لخدمة تأملات نظرية في صياغة الرواية لاتزال في طور التجريب حتى بالنسبة للبلدان الأوروبية الأكثر تقدما. ويمكن القول إن المديني يعبر عن تلك العلاقة المتوترة بين المثقف الجامعي والمبدع الذي لازالت كتابته مجرد مشروع، لكنه مع ذلك، يتوفر على دلالة الرغبة في تجاوز الأبنية المتخيلة القارة، وربما كان يعتقد أن استبدال صفة التخيل، بخلق معادل كلامي أمر ضروري في الوقت الراهن. لكن، يبدو أنه من البديهي التساؤل : كيف يمكن التعبير عن «نظام الأشياء» بواسطة «فوضى الكتابة» ؟ وإنه لأمر دال ذلك الصمت المطبق الذي صادف ظهور الرواية. غير أن الروائي يستطيع أن يعتبر ذلك ظاهرة مشجعة : أليست تلك وضعية كل «كتابة جديدة»»(7).

لقد كان السؤال الذي تمليه منظومة (الماركسية والطبقية) على المبدع هو : كيف يمكن السيطرة على «فوضى الأشياء = الصراع الطبقي» بواسطة «نظام الكتابة» ؟ فانتصب هذا النص ليقلب صيغة السؤال. إنه بذلك القلب لم يكتف بـ «التشويش» على الإشكالية الأم / التأصيل، بل أحدث بها جرحا نرجسيا سوف تدشن معه بداية عهد جديد للرواية والنقد المواكب لها بالمغرب.

---

(7) ابراهيم الخطيب : (الرغبة والتاريخ). مجلة أقلام. العدد 4 يبراير 1977. السلسلة الجديدة. ص : 23.

إن (زمن بين الولادة والحلم) لم تقتصر على مجرد إثارة أسئلة نوعية جديدة من قبيل أسئلة (الميثاق الروائي ـ التقليد والاستلاب ـ اللغة الروائية ـ الغموض (...))، بل ـ أكثر من ذلك ـ قد أرهصت ببداية تغير في طبيعة الإشكالية الروائية (التأصيل) بما هي النواة الصلبة للمشروع الروائي العربي بالمغرب. وهو تغير سيمسُّ الكيفية التي كانت تكتب بها الرواية وتقرأ. إنه قلب استراتيجي في طبيعة ووظيفة الكتابة والقراءة معا، وبالتالي، قلب لقانون التأصيل الروائي المراهن على جماليات منظومة قيم اتفاقية تتخذ لها من مفهوم «سوسيولوجيا المضمون» للرواية، خلفية نظرية وفنية.

ج ـ جماليات منظومة القيم الاتفاقية :

لا تتوفر الرواية على قوانين قارة أو ثابتة يمكن توهم الاطمئنان إليها باستمرار، لأنها ـ كما يقول باختين ـ غير قابلة للتقنين بطبيعتها، ما دامت شكلا يحث بشكل دائم، ويحلل ذاتهُ أبدا ويعيد النظر في كل الأشكال التي يستقر فيها. من هنا صعوبة الحديث عن معايير جمالية «نموذجية» أو قارة، يفترض أن انتهاكها هو مقياس تمرد التحقق النصي على قواعد الجنس الروائي، وبالتالي، اكتسابه صفة الخرق أو الانزياح عن جماليات منظومة قيم اتفاقية ما. ومع ذلك، فإن بالإمكان الاستعانة ببعض المؤشرات «المعيارية» على سبيل التقريب، مفترضين بذلك أنها صورة لجماليات منظومة القيم الاتفاقية التي عمد نص (زمن بين الولادة والحلم) إلى الانزياح عنها. وهي ـ عموما ـ جملة المعايير الجمالية التي تستجيب لأفق انتظار الإرث الروائي العالمي في منحاه التقليدي.

يحدد الناقد صبري حافظ بعض معالم استراتيجية الرواية التقليدية في العناصر التالية :

ـ «(...) نزوع واضح إلى افتراض أن الكاتب والقارئ على السواء يعملان مع حقائق مطلقة وليست نسبية (...).

ـ (...) التنبؤ الذي تتخلق به مجموعة من التوقعات التي لا سبيل إلى الشك في حدوثها (...).

ـ (...) القص الواقعي التقليدي يعتبر نفسه معادلا للحياة أو محاولة لإعادة إنتاجها على الورق (...).

ـ (...) المباراة الروائية هي مباراة في دقة المحاكاة، وسباق من أجل اقتناص القارئ في شبكة الوهم القصصي (...).

– (...) القص التقليدي يفترض وجود درجة من التماثل في منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارئ (...).

– (...) البنية الروائية تعتمد على واحدية المنظور. وواحدية الصوت، وواحدية وجهة النظر التي تروى منها الأحداث. وكانت تلك الواحدية هي المنطق الذي تنهض عليه عملية التماسك الداخلي للنص الروائي، وهي المصدر الذي تتولد منه تأويلات النص المحدودة. ذلك لأن مثل هذه الواحدية تخلق حبكة روائية لا تتسم بالإحكام فحسب، ولكنها تتصف بالبساطة كذلك. ويقوم منطق تماسكها على الترابط السببي والتداعيات المنطقية، والتوقعات التي لا تخيب ولا تخلف ظن القارئ (...).

– (...) التسلسل المنطقي للأحداث. وهو المنطق الذي جعل الحبكة سيدة البنية الروائية حتى أوشكت الرواية التقليدية أن تكون نصا مغلقا بتعبير أمبيرتو إيكو (...).

– (...) الموضوع الروائي يحتل مكان الصدارة، وكانت استراتيجيات القص تستخدم وكأنه أدوات لا دلالة لها، ولا غاية سوى تطوير الحبكة واقتناص القارئ في شبكة اللهاث وراء الأحداث لمتابعة ما يدور فيها، لدرجة أن تلك البنية الروائية كانت تساعد القراء، أو بالأحرى تشجعهم، على القفز على التفاصيل واللغة وكل أدوات الكتابة لمعرفة تطور الأحداث، ولمتابعة خيوطها. فقد كان سحر الحكاية وبراعة التشويش هو العنصر الرئيسي في جذب اهتمام القارئ (...).

– (...) هناك نوع من الوحدة المكانية، ومن سيطرة الإنسان على الجغرافيا (...).

– (...) حرية الشخصية في التعبير عن نفسها محدودة، و (...) اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكل شيء، المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف مكونات الموقف، كليا (...).

– (...) الشخصية تتسم بالاتساق، وفي كثير من الأحيان بالنمطية (...).

– (...) الشخصية جزء من البنية المركزية للحبكة. ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة. من مستوى البنية الروائية التي تتطلب أن يكون للنص الروائي أبطاله وشخصياته الثانوية (...).

– (...) النثرية جزء من الرؤية اللغوية ذاتها بمعنى أن اللغة الروائية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به. وتتجنّب المناطق الخلافية من الناحيتين السياقية والدلالية على السواء ساعية إلى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاء للمعنى (...)»(8).

---

(8) صبري حافظ : (الرواية والواقع). مجلة الناقد. لندن. العدد 26. السنة الثالثة. 1990. ص : 37 – 38 – 39.

2.3- تلك كانت بإيجاز بعض أساسيات جماليات منظومة القيم الاتفاقية المستندة إلى مبادئ الخطية والتنامي والوضوح والانغلاق والتماسك (...). وهي المرتكزات التي شكلت أفق انتظار (النص المرجعي) وامتداداته. فـ «النوعية» التي سيستبطن مشروع التأصيل الروائي «نموذجيتها» تتوافق مع استراتيجية الرواية الواقعية التقليدية، وهي استراتيجية تتخذ من مبدأ الإيجاب مدخلا لتكريس (الحقائق المطلقة ـ وأحادية المنظور ـ المحاكاة ـ الوهم ـ التماثل ـ التماسك الداخلي ـ تطوير الحبكة الروائية ـ الترابط السببي ـ التوقعات ـ البساطة ـ الموضوع الروائي ـ التشويق ـ وحدات الزمن والمكان والحدث ـ المؤلف العالم بكل شيء ـ الاتساق في بناء الشخصية ـ النمطية ـ البطولة والشخصيات الثانوية ـ النثرية ـ اللغة كوعاء للمعنى (...) الخ.

د ـ أفق انتظار*(9) الرواية المغربية وحدود سوسيولوجيا المضمون :

1.4- إذا كانت (السلفية والوطنية) كإيديولوجية تاريخية قد أطرت لحظة ولادة المشروع الروائي العربي بالمغرب، فإن منظومة (الماركسية والطبقية) هو المجرى الذي سيحتضن التأسيس الفعلي للرواية بما هي تراكم يبحث عن هوية وطنية، أو طبقية، أو قومية للكتابة الروائية بالمغرب. من هنا كان رهان إشكالية التأصيل هو السعي إلى جعل الكتابة تتملك عناصرها ونسغها من صميمية الدلالات والموضوعات ذات الطابع المحلي والصبغة السوسيو ـ تاريخية. وقد أسعف في تكريس هذا الاستيعاب «المضموني» للتأسيس الروائي، سيادة مفهوم روائي معين لدى النقاد ـ والكتاب تحت تأثير سلطتهم ـ يتخذ من (سوسيولوجيا المضمون) أفقا لِصهر أسئلة الفني ضمن أسئلة الإيديولوجي.

إن هذا المنطلق سيحصر مجابهة مشروع التأصيل الروائي لإشكاليات ذات طابع ثنائي ـ مثل (العلاقة بين الأدب والواقع ـ العلاقة بين الشكل والمضمون ـ العلاقة بين

---

* أفق الانتظار Horizon d'attente : مصطلح يرد عند Hans Robert Jauss صاحب كتاب Pour une esthétique e la réception ويعتبر من بين أهم المصطلحات والمفاهيم المركزية التي راهنت عليها تصورات ياوس ضمن توجه مايسمى بـ «جمالية التلقي». وإذا كان تلقي العمل الأدبي يمر عبر مجموعة من المعايير الجمالية التي تشكل أفق انتظار (المتلقي) أو (النص المتلقي)، فإن بعض مرتكزات هذا المفهوم تتمثل في :

1- التجربة التي يمتلكها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه المعمل المقروء.
2- التعود على أشكال موضوعات thèmes ميزت الأعمال السابقة.
3- إدراك الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العملية، العالم الخيالي والواقع اليومي (...) الخ.

وفيما يخص التوظيف الإجرائي لهذا المصطلح ضمن سياقات هذا البحث. نكتفي باقتباس بعض إيحاءات نظام المفهوم، دون مسايرة مختلف ارتباطاته أو مبادئه المؤسسة.

(9) Hans Robert Jauss - (Pour une esthétique de la réception). Ed : Gallimard – Paris – 1978.

الذات والموضوع (...)) - ضمن حدود الاستيعاب الضيق والمحدود لـ «نظرية الانعكاس». وذلك راجع إلى أن «الخطاب الواقعي في الرواية الذي واكب النشأة والخطوات الأولى كان مشدودا إلى «الواقعية» على اعتبار «أن السياق الموحية بالقدرة على التقاط الواقع المغربي المتحول و«تجسيده» و«تصويره» ودلالاتها الحافة جعل الرواية أداة من أدوات تغيير الوعي وتغيير طريقة التعامل مع الواقع. (إنه) ومن ثم المشدود إلى الفورة الايديولوجية، الميال إلى تضخيم دور الكتابة بفعل تأثيرات مشرقية وغربية محمومة بدعوات الالتزام والأدب الهادف» السياق «وحدد لها أفقا أوليا: تحقيق الواقعية بوصفها جواز مرور إلى الجمهور الواسع وهذا ما وجه الكتابة منطقة الأدب الجاد الملتزم بقضايا المجتمع[10]. لقد انحصر «الأخذ: أولا بالجانب وإلى الايديولوجي الصرف في مفهوم الرواية لدى لوكاتش. والتركيز بذلك على جانب المضمون في النقد الروائي دون سواه. وثانيا إلى اعتماد الجانب السلبي الذي ميز نظرية الرواية بصفة عامة لدى لوكاتش: أي التصلب، ويظهر ذلك جليا في تشبث بعض النقاد بما أسموه «قواعد الرواية» ورفضهم لكل تجريب في مجال الكتابة الروائية، وشجبهم لكل عمل روائي يكسر القواعد المتعارف عليها»[11].

إن هذه الحدود التي تُحرك ضمنها أفق انتظار الرواية المغربية لم تكن مقتصرة على المغرب وحسب، بل كانت تشكل امتدادا لمأزق الإشكالية الثقافية - عامة - بين بلاد المركز (المشرق) ومحيطه (المغرب). وهذا مايضيء الانتقاد المبكر للعروي في كتابه (الايديولوجية العربية المعاصرة)، حيث قال: «(...) وهم الذين كانوا يدرسون بكل مناسبة، سوسيولوجية المضمون، لم يفكروا لحظة واحدة في رسم - ولو أولي - لسوسيولوجية الشكل»[12].

2.4- تلك كانت معالم الحدود النظرية والفنية التي تحرك ضمن دائرتها (النص المرجعي) وامتداداته، وهي الحدود التي سيصطدم بها (النص الإشكالي) في مغامرته المبكرة. فماهي - ياترى - المنطلقات التأزيمية والعناصر التأسيسية الجديدة لهذا النص ضمن حدود أفق انتظار «سوسيولوجيا المضمون»؟ كيف شخصت مظاهره الفنية بوادر مفهوم جديد للرواية؟ وهل يشكل اصطلاح (التجريب) المفهوم والإشكالية البديلين لمفهوم وإشكالية التأصيل؟ وبصيغة إجمالية: ماعلاقة التأصيل بالتجريب؟ هل هي علاقة توافق وتكامل أم أنها علاقة تعارض وتلاغ؟

(10) محمد برادة: (أبعاد واقعية جديدة في رواية «اليتيم»). مجلة فصول. المجلد الخامس. العدد II. يناير. فبراير. مارس 1985. ص: 177.

(11) فاطمة أزرويل: (مفاهيم نقد الرواية بالمغرب). مرجع سابق. ص: 72 - 73.

(12) عبد الله العروي: (الايديولوجية العربية المعاصرة). مرجع سابق. ص: 268 - 269.

هـ ـ استراتيجية الخرق :

1-5- لا يقفز (النص الإشكالي) ـ في مستوى التحقق النصي ـ على نسيج الأسئلة القاعدية والفرعية لإشكالية التأصيل الروائي بالمغرب : (العلاقة بين الأدب والواقع ـ العلاقة بين الشكل والمضمون ـ العلاقة بين الذات والموضوع (...))، بل يقترح منطلقات مغايرة لإعادة صياغتها في مستوى الكتابة. ومن ذلك : الجنوح إلى إعادة النظر ـ عبر هدم منهجي ـ في الأوهام والمغالطات التي كرسها الوعي النقدي والفني لـ «سوسيولوجيا المضمون». وأولى مظاهر الخرق تتمثل في رهان الشكل الروائي ككل بما هو عملية تلاحم «بين الأشكال الأدبية (الرواية ـ القصة القصيرة ـ القصيدة (...)) بغاية تحطيم الحدود العازلة وإذابة الفوارق الشكلية والخصائص النوعية بينها»[13]، فحيث ظل الوعي بالتجديد في مستويات الشكل الروائي يحتل مرتبة ثانوية ضمن امتدادات (النص المرجعي) التأسيسية، فإن المعادلة التي سيضطلع بإرسائها هذا النص المضاد تتمثل في لفت الاهتمام إلى أن رهان الشكل الروائي والوعي بتقنياته ومستلزمات تجديدها لاتتنافى مع مبدأ التأسيس. إن مؤسسة الجنس الروائي باعتبارها جماع قواعد وأوفاق تنتظم ضمن استراتيجية جماليات منظومة القيم الاتفاقية ـ ستوضع عبر الممارسة النصية لرواية (زمن بين الولادة والحلم) موضع مساءلة وتشكيك، وذلك عبر تأزيم مقولة (النقاء النوعي) التي كان يراهن عليها التحقق النصي للرواية الكلاسيكية. أما تجليات هذا التأزيم، فتتمثل في نهوض الكتابة الروائية على صراع ثابت بين الوظيفة المرجعية والوظيفة الشعرية؛ وهو صراع يفتح الأفق الروائي أمام المزج والخلط بين الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات. وبهذا تخترق الكتابة انغلاقيتها حول «الوهم المرجعي» ذي البعد الأحادي : (الواقع ـ التاريخ ـ الذات ـ المجتمع (...))، وهو بعد «مضموني» يحتويه مبدأ المحاكاة بما هي إعادة إنتاج للخارج ـ نصي بطريقة آلية. أما مظاهر هذا الانفتاح الروائي فتتخذ من التركيب و «التناص» l'intertextualité استراتيجية نصية لتوسيع المنظومة الإحالية للكتابة وإغناء إنتاجيتها النصية من الداخل. وقد أشار أحد النقاد إلى هذا الجانب أثناء حديثه عما أسماه بـ «لعبة الاقتراض المرجعي» على مستويين :

أ ـ اقتراض الرمز ذي الحقل اللاهوتي أو الاسطوري أو التاريخي (آدم ، نوح ، قابيل، هابيل ، سدوم ، سليمان، إرم ذات العماد، أهل الكهف ، ميدوزا، التاريخ العربي، السندباد ، مدينة النحاس ...

---

(13) محمد عز الدين التازي : (زمن بين الولادة والحلم أو الرواية ذات الصوت الواحد). مجلة آفاق. العدد 1. السلسلة الجديدة 1976. ص : 75.

ب ـ اقتراض السياقات (من القرآن، خطبة الحجاج، الحكايات والأمثال)[14].

إن نهوض الكتابة الروائية على (التناص) كمفهوم يتيح للنص الرئيسي الاندراج في علاقات متعددة خفية وجلية، غائبة ومعطاة: (التاريخ والمجتمع والسياسة...) سيجعل من القيَم البنيوية المؤسسة لخاصيات هذا الخطاب الروائي مرصدا للتحول في مفهوم الكتابة الروائية ووظيفتها، تحول من الفهم الساذج للواقعية بما هي بعد أحادي منغلق على «واقع» موهوم! إلى مجال الحوار مع كل الأطر المرجعية الممكنة (الملموسة والمجردة، النصية وغير النصية، الواقعية أو غير الواقعية!).

وبهذا تنفتح ممكنات الممارسة الروائية على مبادئ «التداخل» و «اللعب» بمفهومه الإيجابي، و «التركيب» و «التفكك» و «التعدد».

لقد كان مفهوم الأدب التقليدي ينحصر في حدود الدائرة الضيقة للتقسيم الثنائي (نثر ـ شعر)؛ وهو المفهوم الذي نجد له صياغته المكتملة مع ابن خلدون في قوله: «اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر. المنظوم: وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على نسق واحد وهو القافية، وفي النثر: وهو الكلام غير الموزون، وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام»[15]. وإذ كرس مشروع التأصيل الروائي هذا التقسيم الثنائي بين النثر والشعر باعتماده على الانفصال بين الأنواع كشرط من شروط تأسيس أجناسية الكتابة وتملكها لنوعيتها المنشودة، فإن هذا الخرق مع (النص الإشكالي) لايكتسي دلالاته الاستراتيجية إلا مع وضعه في هذا السياق التاريخي لمفهوم الأدب وتحوله الجذري مع بدايات الدخول في زمن «المثاقفة». إن تكريس الاتصال بين الشعري والنثري ضمن بوتقة «النوع الروائي» ـ ودون التخلي عن «الميثاق الروائي» كهوية أجناسية للكتابة ـ لايمكن أن يعتبر إلا كلحظة تأزيم كبرى ضمن سيرورة المؤسسة الأدبية بالمغرب ككل. وهو تأزيم مسبوق في بلاد المركز (بشقيه: الغربي والمشرقي) غير أنه في سياق التطور الأدبي للمؤسسة الثقافية بالمغرب، يكتسي طابعا أكثر طليعية لما يسم هذه المؤسسة من تقليدية وخضوع «لاهوتي» لثوابت التراث المشرقي (ماقبل النهضوي).

غير أن المأزق الموازي لهذه النقلة يتمثل في قصر عمر التجربة الروائية العربية بالمغرب والشك المشروع والمستند إلى تراكمها المحدود في مدى نضجها وقابليتها للخوض في غمار هذه «التقليعات»!

---

(14) بنعيسى أبو حمالة: (سطوة اللغة وشعرنة الخطاب). مجلة آفاق. العدد: (3 ـ 4). 1984. ص: 56.

(15) عبد الرحمن بن خلدون: (المقدمة). الفصل الرابع والأربعون من الباب السادس: في انقسام الكلام إلى فني النظم والنثر. دار الكتاب العربي. بيروت 1980. ص . 5. ص: 566.

ومع ذلك، فإن إبطال التقسيم الثنائي، وفك التعارض الوهمي بين النثري والشعري يجد سنده الفني في انسجامه مع رهان «الهدم المنهجي» الذي نهجه المديني في مغامرته هذه. وهو رهان ينهض على مبدأ إعادة النظر في مجموع جماليات منظومة القيم الاتفاقية وتأزيم المقولات الكلاسيكية ـ في مستوى التحقق النصي ـ مثل (الوصف ـ اللغة الروائية ـ مفهوم الشخصية ـ البطولة ـ الفضاء ـ الزمن (...) الخ).

3.5- إن إحدى نتائج ومظاهر هذه الخروقات النصية تتمثل في وضع المرجع أو الوظيفة الإحالية للكتابة موضع تأزيم وذلك عبر ترجيح كفة (المرسلة) نفسها، واضطلاع كثافتها الشعرية ومدها الاستعاري بنبذ (الوهم المرجعي). فالاهتمام بالاستثمار الاستعاري للغة يفتح المجال أمام رفض مبدأ عدم التناقض، وبالمقابل تكريس مبدأ الخلافية، حيث السيادة للنفي ـ هذا إذا لم يكن الإيجابي يساوي السلبي ـ مما يضع الكتابة على تخوم جماليات منظومة قيم خلافية.

إن اللغة في هذه المغامرة الطلائعية تنتقل من مستوى المؤسسة المقدسة ـ اللغة الرسمية ـ الأداة أو الذريعة، إلى مستوى اللغة ـ الموضوع. إنها المكان الحاضن للتشخيص الأدبي. نسيج الصور ومرصد المفارقات والانشطارات الآهلة بالأحلام والهذيان والرموز والاستيهامات والأساطير. فعبر التحويل والقلب ـ في مستويات اللغات والأصوات وأشكال الوعي الاجتماعي للغة ـ تتأهل هذه (الكتابة المدشنة) لنسف مقولات (الحبكة ـ العقدة ـ البطولة (...)) واستبدالها بممارسة نصية جديدة تجعل من الفضاء والشخصية والزمن علامات لغوية تشتغل ضمن استثمار استعاري من سماته التفكك والتقطع والتداخل. فلا بطولة إلا للنص، ولا نصية إلا في التعدد والتركيب والانفتاح والتناص بما هو تحيين وحوار مع كل المرجعيات الممكنة، القديم منها والجديد، الأصيل (التراثي) والمعاصر (الغربي).

4.5- أما أسطورة (المؤلف) الراوي ـ الإله، العارف بكل شيء والمتحكم في توجيه مصائر الأبطال والأحداث وكذا شجون القارئ السلبي، فلعل «إرباك العلاقات بين الضمائر بصورة واضحة»(16) سيشكل مدخلا إلى إعادة النظر في تراتبية العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، إذ سيشكل «التعدد في مستويات المنظور» تدشينا لعهد كتابة روائية حاضنة لِـ «الاحتمالية» و«التغريب» و«اللعب». وهي جميعا مايشكل أرضية إعادة الاعتبار لِوظيفة «التلقي الروائي» و«المُتلقي» باعتباره منتجاً ضمن الاستراتيجية النصية للرواية وليس مجرد مستهلك سلبي.

إنه مبدأ النسبية، ومنطق الاحتمال، ومنطلق الرغبة، والوعي النقدي والنظري

(16) حميد لحمداني: (الرواية المغربية ...) مرجع سابق. ص: 416 - 417 - 418.

التركيبي بوظيفة الكتابة والتواصل الجماليين، حيث الممارسة اللعبية لا تتنافى مع شرط السؤال التاريخي وتحديات الواقع المجتمعي. فهي المؤشرات الطلائعية التي ستبشر - مع هذا النص الإشكالي - بإمكانية تأصيل المشروع الروائي ضمن أفق «تجريبي» يعيد للكتابة بهاءها المفقود وينعش متخيلها وممكناتها المعرفية والايديولوجية، الرمزية والجمالية النابذة لكل مقدس كلامي. فمقولة (النقاء النوعي) ومغالطات (الوهم المرجعي) توضع في محك التأزيم الاستراتيجي، مما ينقل المشروع الروائي حديث النشأة إلى أفق صياغة سؤال التطور الفني من داخل الممارسة الإبداعية. «فالاستجابات السلبية والأولية للنقد الروائي بإزاء رواية (زمن بين الولادة والحلم) ماكانت - وهي تركز على مأزق (الميثاق الروائي - التقليد والاستلاب - اللغة والغُموض ...) - لتكشف غير مأزقها أو مآزقها الخاصة النظرية والمنهجية. وهي مآزق تجد تفسيرها في حدود مفهوم (سوسيولوجيا المضمون) للرواية وفق التمثل الذي كرسه النقاد وبعض الروائيين له. وأيا كانت نسبة «الشرعية» أو «المقبولية» التي يحوزها هذا (النص الإشكالي) بمقياس «الأصالة» ! أو «التاريخانية» ! فإن قيمته الجوهرية تتمثل في تدشينه لنشأة (مفهوم وإشكالية) جديدين ضمن مسار التكون الروائي العربي بالمغرب : مفهوم وإشكالية «التجريب» باعتباره أفقاً للتحول من موقع منظومة (الماركسية والطبقية) إلى موقع منظومة جديدة قد لاتكون تسميتها واردة في المرحلة الراهنة، ولكنها موجودة بالقوة وفي طور التشكل ويعتبر «التجريب» مؤشرها الأول ومظهرها الفني القابل للتبلور والانتشار عبر تراكم التحققات النصية المراهنة على سؤال التجديد.

5.9- لقد كان أفق انتظار (النص المرجعي) وامتداداته يدعم سؤال القراءة حول : ماذا تحكي الرواية ؟ أما أفق انتظار (النص الإشكالي) فيضع معايير التلقي النقدي أمام أسئلة نوعية جديدة من قبيل :

- من يحكي الرواية ؟
- كيف تُحكى الرواية ؟
- لمن تُحكى الرواية ؟

وهي الأسئلة الاستراتيجية التي تؤشر على بداية تبلور وعي نقدي وإبداعي حول مفهوم فني ممكن للرواية يستجيب لتحول مفهوم الأدب ضمن تطور المؤسسة الأدبية ككل. «فهل يمكن الافتراض بعد هذه المقدمات أن علاقة التجريب بالتأصيل هي علاقة تعارض أو تلاغٍ[17] ؟

(17) تمّ تأطير تجربة (النص الإشكالي) اعتمادا على بعض المؤشرات المنهجية لكتاب :

- Jean yves Tadié - (le Récit poétique). Ed : Puf 1978.

II- مفهوم التجريب :

أ ـ المفهوم التقليدي للتجريب :

1.6- في (نص ـ شهادة) لعبد الكريم غلاب أدلى فيه بتصوره لمفهوم التجريب تحدث عن علاقة هذه الظاهرة بأزمة الرواية التي تجتاز في نظره «أزمة نمو، وليس أزمة إحباط. تتلخص الأزمة في أن معظم روادها (من ورد الحوض وليس من الرائد) يعيشون تحت الرعب. هناك شيء اسمه «الإرهاب النقدي» معذرة للمبالغة في استعمال الكلمة ـ ولذلك فهم يلجأون إلى التستر، علهم لا يغضبون «الإرهاب» ومن هنا جاءت موضة «التجريب». من المهم أن يجرب المحاول. ولكننا نحن القراء لا نريد أن نعيش تحت طائلة التجريب، فكل من جرب يقدم لنا تجربة لنقرأها على أنها تجربة «وتعلموا بالحجامة في رؤوس اليتامى». أفهم طبعا البعد الفني للتجريب ولكنني مع ذلك أحب أن يثق الكاتب في نفسه (...) قد تكون مرحلة التجربة طبيعية أيضا في فن ما يزال في عمر الورد، ولكن حينما يصبح التجريب هو الهدف سننتظر طويلا حتى يتحرر الكتاب الشباب من «الإرهاب» لينطلقوا في الإبداع بقوة الواثق في نفسه وفنه»(18).

من خلال منطوق هذا النص ـ الشهادة يتضح أن تعريف غلاب ـ ومن يقف في صفه ـ لايتجاوز الفهم القاموسي ـ اللفظي لمفرده «التجريب»؛ فالتجريب عنده مصدر مشتق من فعل جرب يجرب تجريبا، أي حاول فعل أو إنجاز فعل ما، وهو حد قاموسي مبسط يسقط المصطلح النقدي وطاقته الإجرائية في التعويم والميوعة. غير أن غلاب الروائي وموقعه الأدبي والطبقي ـ كرائد من رواد التأسيس الروائي وعضو مؤسس ونشيط في صف حزب الاستقلال ـ إذ يحكم على «التجريب» فهو يصدر عن خلفية إيديولوجية سقفها (السلفية والوطنية). من هنا فإن «التجريب» ـ من جهة ـ يرتبط لديه بمقياس (الأجيال) و ـ من جهة أخرى ـ بمقياس (الانتماء الحزبي والسياسي) الذي لا يجد معه صاحبه أي حرج في الحكم على نقاد الواقعية «الماركسيين» بالإرهابيين !

إن التجريب في هذا الطرح ليس إلا رد فعل تجاه (الرعب) الناتج عن (الإرهاب النقدي)، كما أنه ليس سوى (موضة)، أي ظاهرة طارئة ستزول بزوال أسبابها. وهو أيضا ليس سوى (مرحلة) وصيغة لـ (التستر). وبهذه المعاني والدلالات لا يتم ربط

---

(18) عبد الكريم غلاب : (الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز ـ بالمغرب ـ أزمة نمو). مجلة آفاق. العدد (3 - 4) . مرجع سابق. ص : 107.

(التجريب) بـ «بعده الفني»، ولا بمجموع الخلفيات السوسيوثقافية التي تقف
ظهور هذا الاصطلاح الجديد ونشأته.

ولأن الخلفية «الرياضية» تحكم هذا التصور بالإضافة إلى «الموقع الحزبي»
المحدد، فإنه يبقى مخلصا في «روحه» لسلط المتعاليات التي تستند تحليله. إنه تعريف
كلاسيكي، سلفي ومتجمد في حدود الثوابت التي ترسم دائرته المعرفية والايديولوجيا
المغلقة. وإذا كانت «الشفوية والخطابية» تشكلان معا أهم مرتكزات الثقافة التقليدية،
فلعل أدق حكم على هذا التعريف قد لايجد «ملاءمته» إلا في اعتباره مظهرا من مظاهر
استمرار تلك الثقافة وهي مفارقة كبرى لأن العمق الشفوي والخطابي لهذا التعريف
يصدر عن أحد رواد ومؤسسي «الكتابة» بالمغرب !

ب ـ المفهوم الإيديولوجي للتجريب :

1.7- قد تبدو صيغة «المفهوم الايديولوجي» ! هنا شديدة التعويم إن لم نقل
الالتباس، وذلك لأن أي تعريف لأي موضوع لايمكنه أن يكون إلا ايديولوجيا. ومع
ذلك، فلعل هذه الصفة – وبمعناها القدحي – قد تنطبق – على نحو خاص – على
التعريف الذي يرد عند نجيب العوفي حول التجريب، وهو تعريف ينشغل بـ
«الموضعة» أكثر مما هو منشد إلى سؤال «الماهية». يقول العوفي : «ونحن نعتقد بأن
الايديولوجية الضمنية الكامنة في صلب التجريب الحداثوي في المغرب كما في بعض
الأقطار العربية، هي ايديولوجية القلق والياس والميلانخوليا، نتيجة العجز عن المواجهة
والجلد والصمود، نتيجة ضيق النفس وعدم السيطرة على الواقع سيطرة معرفية
وإيديولوجية ووجدانية ونضالية عميقة، بعد تجربة النهضة والسقوط الطويلة، ومن ثم
يكون الخروج من الحلقة المفرغة ومن عنق الزجاجة، كما يبدو خروجا وهميا
ونرجسيا، يكرس لنا، في التحليل النهائي ظاهرة الثقافقراطية (كذا) على أنقاض الثقافة
العضوية، ويقدم لأعدائنا الطبقيين والتاريخيين خدمة مجانية مغلّفة بحسن النوايا»(19).

إن هذا التعريف الذي ينعت التجريب بـ «الحداثوية» يختلف عن التعريف السابق
(الكلاسيكي) من خلال إعلانه عن خلفيته الايديولوجية بما هي أفق طليعي. وإذا كان
حكمه على «التجريب» سلبيا ولايخفي رفضه للظاهرة ككل، فلأنه يرتبط بأجوبة
جاهزة يستمدها من منظومته المتحكمة (الماركسية والطبقية) بشكل آلي. وهي
المنظومة التي تطرح إشكالية المثاقفة من زاوية منظور ضيق لإشكالية موازية، هي
إشكالية هيمنة السياسي على الثقافي. فالانفتاح على ثقافة الآخر (الغرب) والتطلع إلى

(19) نجيب العوفي (جدل القراءة)، دار النشر المغربية، البيضاء، ص : 149.

معانقة (زمن الحداثة) من هذا المنظور لايمكن أن يؤدي إلا إلى «**الاستلاب**» وتكريس «ظاهرة الثقافة البيروقراطية على أنقاض الثقافة العضوية». إنه جواب إيديولوجي بحْتٌ له مسوغاته التاريخية، ولكنه خال من أي بعد معرفي أو فني. وهو تعريف كلاسيكي ـ كذلك ـ ولايميزه عن التعريف السابق سوى محتواه الايديولوجي المضاد لإيديولوجية «السلفية الرجعية ممثلة في غلاب ومن معه!» كما يمكن أن يقال من منظور من يقف في صف هذا الموقف. ولأن المفهوم «الإيديولوجي» للتجريب تحكمه سلطة «سوسيولوجيا المضمون»، فهو تعريف «مضموني» لايُعيرُ اهتماما لسؤال الشكل الروائي لأنه يخشى «سلطة النموذج»، لذلك فإن تحصنه «الطبقي» لايخرجه عن موقع «التقليدية»، هذا إذا لم يكن الموقف السلفي من التجريب أكثر انسجاما من هذا الموقف الذي يأخذ من الغرب «الماركسية» ويرفض في الآن نفسه «الحداثة» ناعتاً إياها بـ «الحداثوية»!!؟

ج ـ المفهوم السوسيولوجي للتجربب :

1.8- في دراسته حول الرواية المغربية، يقف حميد لحمداني ـ من منظور البنيوية التكوينية ـ على رواية (زمن بين الولادة والحلم) معتبرا إياها رواية تعبر «عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البورجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلّص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالماً روائيا بديلا أيضا يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة».[20] وفي سياق آخر من الدراسة يذهب إلى «أن العلاقات الاجتماعية تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مطابقة لها. ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه تختل كل القيم بما فيها قيم الزمان والمكان. ورواية (زمن بين الولادة والحلم) تعبر بشكل واضح عن هذا الاختلال. فمن حيث التحديد المكاني نرى أن الرواية، وقد خلت من الحدث بالمفهوم الروائي الكلاسيكي، تخلّصت من ضرورة وصف الإطار المكاني المحدد».[21] إن وضع منجزات (النص الإشكالي) ضمن هذه الدراسة الجامعية في محك المنهج العلمي (البنيوية التكوينية) والتعامل مع جوانب «الاختلال» فيه من منظور «إيجابي»، يعد نُقلة نوعية في مسيرة الوعي بـ «التجريب» ـ الحديث النشأة ـ حيث ينتقل البحث من التلقي السلبي الرافض أو المستهجن لخروقات هذه الكتابة إلى مستوى الإقرار بقابليتها للفهم والتفسير في ضوء منطلقات المنهج البنيوي

---

(20) حميد لحمداني : (الرواية المغربية ...) مرجع سابق. 418.

(21) المرجع نفسه. ص : 419.

التكويني. إنه بهذا يكرس «التحقق النصي للتجريب» كموضوع علمي قابل للبناء المنهجي. ففوضى الكتابة ـ كما يقول ابراهيم الخطيب ـ تفهم وتُفسَّر كبنية دالة متماسكة تندرج ضمن بنية ايديولوجية تدخل في علاقات وظيفية مع طبقة أو فئة اجتماعية تبحث عن وظيفة داخل المجتمع.

إن مقاربة (التجريب) ضمن هذا المنظور المنهجي «الغولدماني» تقفز على ثغرات القراءات الإيديولوجية البحتة التي حصرت اختياراتها وأحكامها في حدود النظرة الضيقة لِـ «نظرية الانعكاس»، فاكتفت بالتركيز على العلاقة بين مضمون الوعي الجمعي ومضمون العمل الأدبي على أساس الانعكاس الآلي. بينما ينقل مبدأ التماثل البنائي l'homologie structurelle تلك العلاقة إلى مستوى التماثل بين البُنى الذهنية التي تشكل الوعي الجمعي والبُنى الشكلية والجمالية التي تشكل العمل الأدبي، وهذا مايميز السوسيولوجيا الجدلية عن «سوسيولوجيا المضمون» كما تم تمثلها لدى نقاد السبعينات.

د ـ المفهوم الفني ـ الاستراتيجي للتجريب :

1.9- لعل التعريفات السابقة قد انحصرت في هاجس البحث عن مشروعية وجود هذا المصطلح (التجريب). فحيث يشكك التعريف الكلاسيكي وكذا الإيديولوجي في قابلية هذا المصطلح للتداول، فإن التعريف السوسيولوجي الجدلي يدرجه ـ كتحقق نصي ـ ضمن الحقل النقدي. وهذا الخلاف يؤكد الطبيعة الخلافية لإشكالية تعريف هذا المصطلح.

يرى أحد الباحثين أن المقصود بـ «المصطلح كلمة أو مجموعة من الكلمات، تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة. والمصطلح بهذا المعنى، هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم، والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكثيفية لما قد يبدو مشتتا في التصور»(22). فهل يمكن الزعم بأن التعريفات السابقة قد أوردت (التجريب) ـ في سياقاتها المختلفة ـ على أساس هذا الاختبار الاصطلاحي ؟ بالطبع لا ! لأنها لم تضع في مقدمة اهتمامها تعريف (التجريب) تعريفا اصطلاحيا بقدر ما استثمرت «المفردة» كذريعة ووسيلة فقط. ومن هنا صيغة التعريف الجزئي التي ميزتها. أما الالتباس الذي

(22) أحمد بوحسن : (مدخل إلى علم المصطلح). مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد : 60 ـ 61. 1989. ص : 84.

تحصل من تداخل المفاهيم الثلاثة (التقليدي والإيديولوجي والسوسيولوجي) فهو الخلط بين وجهين من أوجه المصطلح : التجريب كأداة والتجريب كموضوع. وإنه لخلط شائك قد يفسر كل الغموض والتعويم والميوعة التي لازمت نشأة وتكون هذا المصطلح. فما من مقاربة حاولت تبيُّن الحقول المعرفية والأصول التاريخية والاجتماعية ومجموع الروافد الثقافية والمفاهيم التي أهلت هذا المصطلح للولادة والظهور في الحقل الثقافي بالمغرب. لقد اقتصر التعامل مع مصطلح (التجريب) على بعض مظاهره الجزئية، فاقترن لدى جل من تبناه ـ كمصطلح ـ على مدلول (الموضة) أو (التقليد الأعمى لتقليعات الغرب)، و ـ عموما ـ فإنه كمفهوم لم يؤصَّل انطلاقا من إمكانيات البحث في الثقافة العربية والوطنية عن نظامه أو نظمه المؤسسة. ولا يعني «تأصيل التجريب كمصطلح» في منظومة الثقافة الوطنية، البحث الوهمي عن أصول مفتعلة تستولد له في التراث ! فما من شك أن خيارا من هذا القبيل ليس من شأنه إلا أن يغرقه في مزيد من الالتباس والخلط. إن النظام المؤسس لمفهوم التجريب يجد خطوطه العريضة في مجموع الإشكاليات الثقافية والتاريخية التي لازمت نشأة المؤسسة الأدبية الحديثة ككل، بدءا بالإشكالية ـ الأم (الأصالة والمعاصرة) ومرورا بمجموع الإشكاليات الفرعية التي توالدت في سياق التطور السوسيو ـ تاريخي :

- إشكالية المثاقفة.

- إشكالية السياسي والثقافي.

وهما الإشكاليتان اللتان تم تأطيرهما سابقا ضمن ما اصطلحنا على تسميته بمنظومة (السلفية والوطنية). وقد تبلور في سياق هذا المهاد الإشكالي قانون التأصيل. ومن منظومة (السلفية والوطنية) إلى منظومة (الماركسية والطبقية) تتواصل الإشكاليات وتتوالد :

- إشكالية (التقليد والتأسيس).

- إشكالية (الكينونة والصيرورة).

- إشكالية الواقعية ومشروع المؤسسة الأدبية المستحدثة (...) وهي جميعا أسس ومنطلقات تنبذ الالتجاء «الببغاوي» إلى وساطة المرجعية الغربية «الجاهزة» واللاهثة في فلك التمركز الغربي حول أوهام «كونيته» الغازية. فاستثمار الإشكاليات الثقافية والأسئلة التاريخية والسياسية والإيديولوجية لتكون النظام المؤسس لمصطلح التجريب ومفهومه هو المنحى الذي يسمح بتكوين نظرة داخلية للتجريب وتأسيسه كموضوع علمي.

إن الرجوع إلى النص النقدي المغربي لايسعف بشكل مباشر في الوقوف على التعريف الاصطلاحي، وبالتالي، الفني (أو الاستراتيجي) للتجريب. ولكنه - في المقابل - يؤطر عملية تأصيل وبناء المصطلح كموضوع علمي دون الارتماء في أحضان «النموذج» المتسلط، المفرغ من أي بعد معرفي - إيديولوجي مؤسس جماليا وتاريخيا وحضاريا. فالتجريب كمصطلح نشأ وتأسس داخل المؤسسة الأدبية المستحدثة بالمغرب، وهو إذ يخوض معارك الوجود يكون قد شكل من سيرورته أفقا استراتيجيا لتأسيس كتابة مغايرة. وبهذا تنتقل إشكالية التعريف من «التجريب» وهو يتأسس داخل مؤسسة الجنس الروائي الفتية، إلى «التجريب» وهو يؤسس استراتيجيات نصية لهذه المؤسسة الروائية (والثقافية عامة).

إن صيغ البحث الحفري في حقول التاريخ الروائي والموضوعي، والنقد الروائي، ومستويات التنظير الروائي المختلفة، ليست - في هذا المسار - سوى المحددات العامة لترسيم وتشخيص الأسس الجمالية والنظرية للتجريب (نشأته وتحولاته - طبيعته ووظائفه - مفهومه المتحرك وإشكالياته) وهو الرصد الذي يتخذ من موضعة (ظاهرة التجريب) مدخلا لرصد تحول الأسئلة الكبرى: (من خانة التقليد إلى أفق التحديث).

إنه مصطلح ذو طبيعة إشكالية وعمق استراتيجي، وهذا مايؤكد حيازته على خاصية «الاشتراك البنيوي» - ليس ضمن مؤسسة الرواية وحسب، ولكن - ضمن المؤسسة الأدبية ككل.

1- التجريب والمؤسسة الأدبية :

1.10- يرى سعيد يقطين : «أن «الإفراط» في ممارسة التجاوز هو ماتم تسميته عادة بـ «التجريب» وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناقشات قصص التازي والمديني وفي الندوات التي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية، أو بعض العروض المسرحية كالتي كان ينجزها مسرح الهواة وبالأخص مع تجربة محمد تيمد»(23). إن هذا الطرح يموضع (التجريب) في سياق النشأة. وهي موضعة زمنية تنسحب على توترات البداية وليس الامتداد، لأن التراكم الإبداعي الذي سيتخذ - لاحقا - من التجريب شعارا واستراتيجية سوف لن يحصر منطلقاته أو هدفه في قاعدة «الإفراط في ممارسة التجاوز»، بل ستنضاف أسئلة وقضايا أخرى ثقافية وتاريخية ستنحو بالتعريف «المتحرك» للتجريب إلى أفق تملك أبعاد معرفية وإيديولوجية وجمالية.

---

(23) سعيد يقطين : (القراءة والتجربة). مطبعة النجاح الجديدة. ط. أولى. 1985. ص : 287 - 288.

2.10- إن اقتران ظهور «التجريب» بطابع (الاشتراك البنيوي) بين عدة حقول فنية (التشكيل ـ المسرح ـ القصة القصيرة ـ الرواية (...)) أمر دال ويعتبر في منتهى التأشير على لحظة قطع سوسيو ـ ثقافية كبرى تشهدها المؤسسة الأدبية المستحدثة ـ قيد التبلور ـ بالمغرب. وما من شك في أن للمثاقفة دورا أساسيا في هذا التحريك الثقافي، كما أن للشروط السياسية والثقافية الدور نفسه. غير أن الدلالة الأساسية التي يمكن استخلاصها من هذا التواتُر أو التقاطع في ميلاد (التجريب) كإشكالية مشتركة بين الحقول الفنية تتمثل في كون منظومة (الماركسية والطبقية) قد استنفدت (في شكل تراجع له مسبباته) ـ أو كادت ـ ممكناتها عشية عشرية السبعينات، وبدأ المجال ينفتح أمام «مجرى متحول» ستطبع سماته عشرية الثمانينات :

فـ «ـ من الفيلولوجيا الأدبية إلى أركيولوجية المعرفة.

ـ من الشعر إلى السرد.

ـ من الثابت والجاهز إلى المتحول والممكن.

ـ من المطلق إلى النسبي.

ـ من الجواب العارف بكل شيء إلى السؤال المطروح بصدد كل شيء»[24]

تكون الثمانينات ـ بحق ـ هي لحظة (التحول) البنيوي الشامل نحو أفق «التجريب» باعتباره استراتيجية وقانوناً جديداً منطلقهُ التأزيم، وتوجههُ إعادة النظر في مسلمات التأصيل.

3.10- لقد عرف مفهوم التجريب مع الثمانينات بعض التبلور وتهيأت الأرضية السوسيو ـ ثقافية لاحتضانه في مختلف الحقول الفنية والإبداعية، فانبرت الأقلام الجادة تحاول تعريفه والتنظير له ـ كل في مجاله ـ وذلك بعد أن شكلت الممارسة الفنية والأدبية المراهنة على «التجريب» أرضية ومنطلقا للبحث في إشكالية التعريف. هكذا نقرأ في مجال المسرح عن إمكانية «الحديث عن مستويين من التجريب :

أ ـ تجريب عام.

ب ـ تجريب خاص.

وأقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من

(24) المرجع نفسه. ص : 291.

اسخيلوس إلى بداية هذا القرن. وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية، إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يُضيف جديدا إلى عمله السابق (...) أما التجريب الخاص، فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة، وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي ومع النص السينوغرافي ومع الممثل ومع الجمهور، بل ومع مكان العرض (قاعة المسرح) ومع كل مكونات العرض المسرحي (...) وتتواصل خطوات التجريب في أعمالها اللاحقة دون أن يكون لها هدف يتوخى الوصول إلى صيغة قارة أو شبه قارة. إن التجريب بهذا المعنى كالسؤال الفلسفي لايتولد عنه إلا سؤال جديد.

إن التجريب، في الفن بصفة عامة، وفي المسرح، بصفة خاصة، عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ماهو سائد من أجل فتح آفاق جديدة. وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل»[25] أما في مجال الشعر، فنقرأ أن «التجريب أساسا هو أن يخرج المجرب عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقا منها (...) هو أن ينطلق الشاعر من القاعدة العامة المألوفة. التجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقا من هذه القواعد نفسها (...) التجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ، خاصة بعد أن أحس الشعراء بأن العصر هو عصر الرواية وليس عصر الشعر. لذلك يجب أن يكون التجريب مصطلحا نقديا، ولكي يكون كذلك يجب أن تضبط مواصفاته على كل المستويات (...) والتجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوبا بقناعة ذاتية[26].

وفي مجال القصة القصيرة نقرأ أن ««التجريب» لايعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية. ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير. إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم. هذا الوعي بالتجريب يضمن للكاتب أن يتعامل تعاملا خلاقا مع حصيلة الإنتاجات القصصية سواء انتمت إلى التراث أم إلى الذخيرة العالمية الحديثة. ومن ثم فإن محاورة النصوص الأخرى والتفاعل معها بل والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مختصبة ومولدة لأشكال جديدة. ذلك أن مثل هذا الوعي هو

(25) محمد الكغاط : (التجريب ونصوص المسرح). مجلة آفاق. العدد 3. 1989. ص : 21 – 22.
(26) حوار مع محمد السرغيني : (الشعر المغربي الحديث والمعاصر. تاريخ وقضايا في ضوء الشهادة والنقد). مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية. العدد. 4 . 1990. ص : 17 – 18.

الذي يتيحُ توظيف أشكال سابقة، قديمة أو حديثة، في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة»[27].

أما في مجال الرواية فيذهب عقار إلى أن «قانون التجريب، باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، تسعى إلى تجاوز القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل. وهكذا تتحدَّد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وضعها في المجتمع، هذه الإجابة يجسدها عادة المتكلم داخل الرواية ساردا كان أو شخصا، من خلال ما يحكيه أو يعيشه، ومن خلال طرائق تقديمه لذلك المحكي أو المعيش»[28].

2- محاولة في التركيب :

1.11- من خلال التعريفات السابقة الممتدة عبر أجناس تعبيرية متنوعة (المسرح ـ الشعر ـ القصة القصيرة ـ الرواية) يتضح كيف أن (مصطلح التجريب) مع عشرية الثمانينات قد بدأ يكتسب شرعية الوجود وذلك عبر التوغل النقدي لرصد أسسه وتحديد مرتكزاته وكذا «القواعد» الجديدة التي يدشنها ضمن استراتيجياته المتقاطعة. فمن نبذ التلقائية، إلى هَاجس البحث عن إمكانيات جديدة في مستويات «التقنية» و «الرؤية»، إلى البحث المعرفي والفني والإيديولوجي من أجل الخلخلة وتجاوز القواعد السائدة المترسبة عن التقليد وقيم الثقافة التقليدية.

إذن، يتأسَّس التجريب كمشروع له منطقةُ الخاص وأسسه الجمالية واحتمالاته اللانهائية. ومن تلك الأسس رهان السؤال والمساءلة وخيار الانفتاح والحوارية وفق مبدأ الاقتناع الذاتي الذي يؤهل الرغبة للتلاؤم مع الحاجة الثقافية والشرط السوسيو ـ تاريخي. إن قوة مصطلح «التجريب» تكمن ـ من جهة ـ في اقتسام الحقول الفنية له وإكسابها إياه طابع الاشتراك البنيوي، و ـ من جهة أخرى ـ في كونه «يظل متحركا (أي التعريف) مالم تتوقف عملية التجريب نفسها». ورغم كل هذه المؤشرات الإيجابية التي تدعم التجريب ـ نشأة ومفهوما وإشكالية ـ، فهناك ما يشبه المأزق في علاقة التجريب بالتأصيل، ويتعلق الأمر بالسؤال الذي سبق طرحه في الفصل السابق وهو :

---

(27) محمد برادة : (القصة العربية : الهوية ـ التجريب ـ الصيرورة). دورية الحوار الأكاديمي والجامعي. العدد 7. أكتوبر 1988.

(28) عبد الحميد عقار : (من أسئلة المتن الروائي بالمغرب خلال الثمانينات)، أنوال العدد 512 ـ 1989.

- «هل يجوز الحديث عن تطور الجنس الروائي بالمغرب، بينما لايزال سؤال الوجود (أو الكينونة) يرقى إلى مستوى المبدأ العام ؟

لقد لفت انتباه النقاد هذا الطابع المزدوج لنشأة الرواية المغربية وتمفصل مشروعها حديث العهد بالنشأة بين سؤال الكينونة وسؤال الصيرورة (التطور)، وهذا ما دفع ببعضهم إلى القول أنّ «هذه المشكلة الفنية التي ألمحنا إليها من خلال وجود تيّار كلاسيكي غير مساير لما وصلت إليه الرواية العربية في أقطار أخرى، وتيار جديد كل الجدة، بل وغريب عن طبيعة الرواية، تشير إلى الخلل الذي تشكو منه الرواية المغربية، وهو خلل تسرب حتى إلى مايمكن أن نطلق عليه بشكل عمومي مشكلة «مفهوم الروائيين المغاربة للشكل الروائي» وهذه المشكلة ليست مشكلة ثانوية»[29]. نعم إنها ليست مشكلة ثانوية ولكن إعادة طرحها الطرح الصحيح هو ما من شأنه أن يرفع اللبس الحاصل في العلاقة بين ما يسميه بوعلي «تيار - كلاسيكي» و «تيار جديد». فإذا كان قانون التأصيل الروائي يهدف - عبر التحقق النصي - إلى إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته الخصوصية : أي عن طريق أزماته وعوائقه التي تمده بمقومات تبنينه الأجناسي الخاص، فإن قانون التجريب الروائي هو الآخر لايتعارض مع هذا الهدف : أي إثبات شرعية الجنس الروائي. لكن - وهنا الفرق - ليس من داخل أسئلته الخصوصية وحسب، بل عبر الانفتاح والاتصال بكل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة. إن التجريب أوسع طموحا، إذ ينفتح على الأجناس المجاورة نابذا بذلك وهم «الاستقلال النوعي»، ولكنه في انفتاحه ذاك يؤسس القوانين الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص. من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة. إنه جرح نرجسي وليس «خللا» بالمعنى القدحي الذي أشار إليه بوعلي. جرح تكويني يميز مسيرة التشكل الروائي العربي بالمغرب وهي تسعى جاهدة إلى فك التعارُض بين مجموع الثنائيات «الميتافيزيقية» التي تكبل وتحجز زمن الكتابة، وزمن التداخل، وزمن التخييل، وزمن الحداثة. فكيف - ياترى - ستخوض روايات كل من محمد برادة (لعبة النسيان)، وأحمد المديني (الجنازة)، والميلودي شغموم (عين الفرس) غمار هذه المآزق والنتوءات ؟ وبأي أسئلة ستبحث لها عن معادلات تنتظم إشكاليتي التأصيل والتجريب ؟

(29) عبد الرحمن بوعلي : (الوضعية الروائية في المغرب) مجلة آفاق. العدد (3 - 4). (1984) ص :51.

البـــاب الثاني

مقاربات تحليلية

الفصل الأول :

استراتيجية اللعب

أ ـ فرضية العمل :

1.1- هل يجوز القفز على سؤال التجنيس Généricité بالنسبة لنص (لعبة النسيان) عندما يتعلق الأمر بهواجس «الموضعة» ؟

هل يمكن مسايرة آراء بعض النقاد القائلين أنها «مجرد» سيرة ذاتية وهي التي أعلنت على ظهر غلافها انتسابها إلى خانة جنس الرواية ؟

لقد كتب أحد النقاد قائلا إن (لعبة النسيان) : «سيرة عائلية، لأن الكاتب لم يركز على نفسه كبطل السيرة، ولكنه تناول أفراد عائلته حوله .. وهي سيرة عائلية لأن شخصيات الرواية في جملتها تنتمي إلى نفس العائلة، لذلك تكون الأم والخال والأخ والأخت وزوج الأخت والكاتب هم الشخصيات الرئيسية (...)»[1].

إنه حكم نقدي يصدر عن معرفة بشخص الكاتب (محمد برادة) ولذلك فهي قراءة (خارج ـ نصية). لقد اعتبر فيليب لوجون Philippe lejeune أن السيرة الذاتية «محكي إرجاعي، نثري، ينهض به شخص واقعي حول وجوده الخاص، مركزا على حياته الفردية ـ وبصفة خاصة ـ على تاريخ شخصيته»[2]. كما اشترط توفر مبدأ التطابق بين (الشخصية ـ المحورية والسارد والمؤلف، فضلا عن أهمية (الميثاق ـ Le pacte) الذي يعقده المؤلف مع قارئه سواء أكان معلنا أو مضمرا. وواضح ـ في حال الاحتكام إلى هذه المقاييس ـ أن (لعبة النسيان) نص يلزم قراءه بميثاق (الرواية)، وهو إلزام لايمكن الاستخفاف به كيفما كان الحال.

غير أن احترام (الميثاق الروائي) الذي يعلنه المؤلف لايعفي القارئ (المفترض) من طرح بعض الأسئلة، وخاصة منها تلك التي تستهدف إلقاء بعض الضوء على مواضع الالتباس ضمن دائرة سؤال التجنيس. فمراهنة (اللعبة) على سؤال الذات في الكتابة أمر يغري بالحفر في مستويات تلك المراهنة، والكيفية التي أنجزت بها، خاصة وأن فيليب لوجون نفسه قد رصد بعض الأنواع المجاورة لجنس السيرة الذاتية مثل :

- المذكرات Mémoires
- السيرة الغيرية Biographie
- رواية الشخصية Roman personnel

(1) محمد أقضاض : «لعبة النسيان» تجريب بدون إيحاء. أنوال. العدد : 402. 23 أبريل 1988. ص : 8 - 9 - 10.

(2) Philippe, lejeune - (le pacte autobiographique) - Ed : Seuil. Paris - 1975. P : 14

– القصيدة السير ذاتية Poème autobiographique[3]

– (...) الخ.

وهي جميعا خانات تستفز التساؤل – باستمرار – عن مدى إمكانية انتساب (لعبة النسيان) إلى واحدة منها.

من هنا فإن سؤال التجنيس بالنسبة لهذه الرواية هو ما سيشكل حافز المقاربة، لأنها حاولت أن تخوض غمار «التجريب» انطلاقا من (مادة تأليف) مستقاة من الحياة الشخصية للكاتب «الفعلي» محمد برادة، وهو خيار سيزكّي متاه «الملاحقات» النقدية (الصحفية) المواكبة التي اتخذت لها من مبدأ «التصنيف» مدخلا للقراءة. ولقد انتبه ناقد آخر إلى مأزق القراءة «التصنيفية» فسارع إلى التأكيد على أنه «لايهمنا إذا كانت «لعبة النسيان» سيرة ذاتية أو رواية، كما أن تفكيكها وقراءتها كسيرة ذاتية، لن يقدم شيئا جديدا من أجل مقاربة العمل الأدبي، كما أن نفي أو إثبات هذه المسألة لن يكون له قيمة نظرية، نظراً لأن السيرة الذاتية غالبا ما تفصح عن ذاتها، إنها تعلن عما تريد قوله»[4].

إن المنحنى الخلافي الذي طبع هذه المقاربات الأولية للنص لايمكن اعتباره مجرد سوء تفاهم عابر. إنه وضع مأزقي حقيقي يورط فيه هذا العمل آفاق انتظار متباينة؛ وهو الشأن الذي يستدعي الوقوف على ملابسات هذا التوريط وحيثياته. وبهذا المعنى يطفو السؤال الجوهري : ما المقصود بالتجريب في هذه التجربة الإبداعية المتميزة ؟

لقد سبق لنا – في الحلقة الأولى من مداخل هذا البحث – أن وقفنا على إشكالية المتن الروائي المدشن، التي تتمثل في كوننا لا نستطيع «الإقرار بصفاء للنوع الروائي بالنسبة لمتن البدايات، وهو الأمر الذي يتجلى من خلال اختراق المكون السير – ذاتي للرواية. هو في العمق انحراف وخرق للجنس ينتج عنه جنس مزدوج أو مختلط. إنه ضرب من المواجهة بين نسق الرواية ونسق السيرة الذاتية، سيفرض نفسه بوصفه معيارا يمكن أن نصطلح على تسميته بنسق (الرواية – السيرية). وهو نسق جديد ينحرف عن نموذج الرواية، كما يخترق معيار السيرة الذاتية كما تحددهما نظرية الأنواع الأدبية»[5].

فهل يعود هذا النص بجذره الإشكالي إلى مآزق الولادة الأولى لمشروع الرواية العربية بالمغرب ؟

---

(3) المرجع نفسه. ص 14.

(4) أنور المرتجي : (لعبة النسيان) لعبة الكتابة. م. الاتحاد الاشتراكي. العدد 162. 4 يناير 1987. ص : 3.

(5) انظر الفصل الأول من الباب الأول من هذا البحث.

هل يكون سؤال هويته التجنيسية مجرد امتداد لمشكلة قديمة ـ جديدة تتجاوز الفضاء السوسيو ـ ثقافي المغربي لتشمل كلية الوطن العربي، والتي سبق للعروي في كتابه (الإيديولوجية العربية المعاصرة) أن وقف عليها عندما اعتبر أن الرواية العربية لم تعرف سوى شكل واحد هو شكل السيرة الذاتية، إلى حد أن الرؤية الفنية ظلت خلال زمن طويل مرادفا لرواية السيرة الذاتية ؟[6]»

إن الجواب على هذه الأسئلة الإستراتيجية يستدعي وقفة مطولة مع النص وذلك بقصد الإنصات إلى ممكناته الجمالية وأسئلته الخاصة. خاصة وأن صاحبه يريد له أن يكون نصا «تجريبيا». أليس ـ صاحب الرواية ـ قد «استوحى عددا من التصورات النظرية حول الرواية والكتابة، ومن هذا المنظور يمكن القول بأنها (لعبة النسيان) نص تجريبي» ؟[7].

إن فرضية الاشتغال التي ستوجه خطوات هذه المقاربة تتمثل في هاجس البحث عن أجوبة لهذه الأسئلة الاستراتيجية. فمن جهة، هناك سؤال العلاقة بين (اللعبة) وإشكالية المتن الروائي المدشن للحظة الولادة، كما أن هناك ـ من جهة أخرى ـ طبيعة العلاقة بين هذا الإشكال ـ الذي يثيره النص ـ ومأزق الرواية العربية ككل الذي سبق للعروي أن أشار إليه (؟).

وقبل هذا وذاك، هناك سؤال التجريب : فأين يتجلى التجريب في هذا النص ؟ وما الذي يضيفه من أسئلة ـ أجوبة إلى سيرورة المشروع الروائي العربي بالمغرب قيد النمو ؟ هل ساهمت (لعبة النسيان) في تجاوز بعض مآزق سؤال الذات في الكتابة ؟ وكيف طرحت سؤال الكتابة نفسه ؟ وما معنى استيحائها لعدد من التصورات النظرية حول الرواية والكتابة ؟ ألا يدعو هذا إلى التساؤل عن حدود العلاقة ـ بهذا المعنى ـ بين التجريب والاختبار ؟ ألا يشكل الانطلاق من قبليات نظرية جاهزة «مصادرة» للإبداعي وتورطا في «الاختباري» بالمعنى القدحي للكلمة ؟

كل هذه الأسئلة ـ وغيرها ـ تستدعي «منهجا» ملائما لمقاربة النص بقصد الوقوف على بعض تجلياته «التجريبية»، ومن هنا ساقنا الافتراض إلى هذا المدخل النظري ـ المنهجي الموجز.

---

(6) عبد الله العروي : (الايديولوجية العربية المعاصرة). دار الحقيقة للطباعة والنشر. بيروت 1979. ط. الثالث. ص : 16.

(7) حوار مع محمد برادة : (الرغبة كامنة دائما وراء الكتابة). أجراه : عبد الحي الديوري. ترجمة : بشير القمري. م.الاتحاد الاشتراكي. العدد 200. الأحد فاتح نونبر 1987. ص : 4 ـ 5.

ب ـ تقديم منهجي عام :

1.2- انطلاقا من أبحاثه الأولى الأكثر اقترابا من حقل البلاغة (وجوه I ووجوه II)، استطاع جيرار جنيت Gérard genette أن يفرض نفسه باعتباره أحد أهم ممثلي «الشعرية الجديدة». وقد استقطب الجزء الثالث ـ خاصة ـ (وجوه III) اهتمام مختلف المشتغلين في مجال السرديات لما تنطوي عليه الدراسة المعنونة (خطاب ـ الحكي) من «منهجية» لتحليل النص السردي (الروائي)، وهو منهج متكامل يشتغل على رواية (بحثا عن الزمن المفقود) لبروست. دون أن يعني ذلك أنه لاينطلق من دائرة «الخاص» إلى مدارات «العام»(8) : لقد انطلق جنيت من إنجازات تودوروف Todorov وما استثمره من مقدمات «لسانيات الجملة» في تطوير «لسانيات الخطاب». فاقترح تصورا جديدا لمكونات (خطاب الحكي) ضمن المحاور التالية : (النظام ـ Ordre / المدة ـ Durée / التواتُر ـ Fréquence / الصيغة ـ Mode / الصوت ـ Voix / (9). وبهذا يكون قد تجاوز حدود مقولات (الزمن ـ Le temps/ المظهر ـ L'aspect / الصيغة ـ Mode) التي راهن عليها تودوروف وهو يؤكد على أن مايهم ليس هو الأحداث المنقولة، بل الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث.»(10)

وإذا كان هذا الأخير قد قسم العمل الأدبي إلى مظهرين (القصة ـ الخطاب)، فإن جنيت قد اقترح تقسيما ثلاثيا يميز فيه بين القصة (Histoire) : وهي مدلول أو محتوى السرد، والحكي (Récit) : وهو الدال، الملفوظ، الخطاب أو النص السردي نفسه. والسرد (Narration) : وهو الفعل السردي المنتج(11).

ودون الانسياق في متاهات الملابسات الإبستيمولوجية التي أسس عليها جنيت جهازه المفاهيمي، أو مناقشة قصور بعض آلياته الإجرائية القابلة للتعديل والإغناء»(12)، فإن ما يعنينا ـ بالدرجة الأولى ـ من هذا التقديم النظري المركز، هو ترشيد بعض خطوات التحليل المرتقب للنص الروائي (لعبة النسيان)، في أفق موضعته منهجيا ضمن مسارات الحداثة الروائية. وهي موضعة لاتستهدف إجراء مماثلة مجانية بين النص النموذجي (بحثا عن الزمن المفقود) ـ موضوع دراسة جنيت ـ ونص (اللعبة) ـ موضوع هذه المقاربة ـ بقدر ما تستهدف نبذ أي تناسل هجين بين النموذج الغربي

---

(8) Jean-yves Tadié : La Critique littéraire aux xxe siècle - Ed : Pierre Bel Fond. 1987 p : 249.
(9) G.Genette. (Figures III). Ed : Seuil 1972.
(10) Tzvetan Todorov - (Les catégories du récit littéraire) Communication - 8 - Ed : seuil - P : 132.
(11) جنيت. مرجع سابق. ص : 72.
(12) انظر : (تحليل الخطاب الروائي : الزمن / السرد / التبئير) للباحث سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي(1989). ط. أولى.

والنموذج العربي (المغربي) بحثا عن أفق منهجي أكثر ملاءمة ومرونة، وانخراطا في سيرورة «مثاقفة» طموحها الجدل / الحوار.

2.2- إذا كان تودوروف قد اعتمد في اشتغاله على تصنيفات بويون Pouillon ضمن (مظاهر السرد) مجريا عليها بعض التعديلات لتصير كما يلي :

ـ السارد > الشخصية الروائية : صيغة السرد الكلاسيكي وتوازي (الرؤية من الخلف) عند بويون، حيث السارد يتفوق في معرفته عن الشخصية الروائية (...)

ـ السارد = الشخصية الروائية : وتعادل (الرؤية مع) عند بويون حيث تتساوى معرفة السارد مع معرفة الشخصية الروائية (...)

ـ السارد < الشخصية الروائية : معادل (الرؤية من الخارج) وفيها تقل معرفة السارد عن معرفة الشخصيات الروائية (...)[13]. فإن جيرار جنيت أثناء مراجعته لهذه (النمذجة) قد اقترح تعديلات سترفع بعض الالتباسات التي ظلت تشوب تلك التصنيفات السابقة. من ذلك، العمل على وضع حد لما أسماه بالخلط المزعج الذي كرسته تلك الأعمال بين «الصيغة Mode» و «الصوت Voix» أي بين من يرى ؟ ومن يتكلم ؟[14].

ولكي يخلص مقولات (الرؤية = Vision / الحقل Champ / وجهة النظر = Point de vue) من استغراقها في المجال البصري، اقترح مصطلحا جديدا هو التبئير Focalisation معتبرا إياه أكثر تجريدا من سابقيه، وبالتالي، الأقدر على تحرير المقولات السابقة من إسار مضمونها البصري»[15].

لم يكن هذا التعديل قلبا شاملا لنمذجة (تودوروف / بويون) ولكنه ـ مع ذلك ـ قد أعاد صياغتها بما يلائم طرحه «التجريدي». هكذا نستطيع أن نوازي بين (النمذجات Les typologies) الثلاث على الشكل التالي :

بـويـون	تودوروف	جنيت
الرؤية من الخلف	السارد > الشخصية	التبئير في درجة الصفر
الرؤية مع	السارد = الشخصية	التبئير الداخلي
الرؤية من الخارج	السارد < الشخصية	التبئير الخارجي

(13) تودوروف. مرجع سابق. ص : 147 ـ 148.
(14) جيرار جنيت. وجوه III. ص : 203.
(15) المرجع نفسه. ص : 206.

إن «التبئير» في الطرح «الجنيتي» يعتبر تضييقا (أو حصرا) لحقل الرؤية Restriction de champ، وهو تضييق لا يشمل - بالضرورة - كلية العمل السردي، بل (قد) ينحصر في حدود المقطع السردي ليس إلا[16].

إن جنيت نفسه لايخفي أن التمييز بين مختلف التصنيفات الدقيقة التي تنطوي عليها مستويات التضييق في حقل الرؤية أمر غير ميسور، وذلك لما يطبع تداخلاتها الدقيقة من شفافية تجعلها لا تتمظهر بالوضوح المتوخى.[17] من هنا، فإن مقاربتنا لهذا الجانب ضمن الاستراتيجية النصية لرواية (لعبة النسيان) سوف لن تتيه في دقائق «التوصيفات الجنيتية»، وإنما سنكتفي باختبار التحقق النصي في ضوء مايتلاءم مع آفاق المنهج وليس مع مجموع حيثياته.

3.2- إن الوقوف على النظام الزمني للمحكي يقتضي المقارنة بين نظام تعاقب الوقائع والأحداث في (القصة) بنظام تمظهرها في المحكي[18]. ومن ثم فإن هذا المستوى هو الذي دفع جنيت إلى اقتراح مفهوم (الاختلالات - أو المفارقات) الزمنية Anachronies حيث التمييز بين الاسترجاعات[19] Analepses والاستباقات Prolepses[20] و«تتميز الاختلالات الزمنية بالمدى والاتساع. المدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي، واللحظة التي يبدأ منها الاختلال الزمني. مثال: «قبل عشر سنوات (= المدى) كنت قد بدأت سفرا استغرق عدة شهور (اتساع)[21]. على أنه سواء أكان اتجاه زمن المحكي إرجاعيا (فلاش باك) أم استباقيا (استشراف) فإنه يعكس وعي الكتابة الخاص بالزمن. وفي محاولة لتكثيف مستويات «زمن المحكي» يقول جان هرمان Jan Herman: «إن زمن السرد يتعلق بسؤال: ماهي الصيغ Modalités الزمنية التي نقل إلينا عبرها المحكي؟ هذا السؤال لا يقصد هذه المرة العلاقة بين السرد والحكاية، ولكن بين المحكي والحكاية ويهُم الوحدات المكونة للنص: الفصول، الفقرات (...)

هناك ثلاث صيغ زمنية للمحكي.

(16) المرجع نفسه. ص: 208.
(17) المرجع نفسه. ص: 208.
(18) المرجع نفسه. ص: 78.
(19) المرجع نفسه. من (ص: 90 - إلى ص: 105).
(20) المرجع نفسه. من (ص: 105 - إلى ص: 115).
(21) نظرية السرد: (من وجهة النظر إلى التبئير). ترجمة: ناجي مصطفى. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي. ص: 214.

يمكن أن نروي حياة رجل انطلاقا من استحضار لحظة وفاته : هذا الاختيار يهم ترتيب الأحداث. وإذا وقعت له حادثة مرة في حياته، يمكن أن نسردها عدة مرات : إنهُ مظهر للتردُّد (أو التواتر). هذه الحادثة لم تستغرق سوى لحظة وجيزة، ويمكن أن نتحدث عنها عدة ساعات : وهذا مظهر للسرعة السردية»[22].

4.2- بخصوص (المدة ـ Durée) السردية ميز جنيت بين (التلخيص ـ Sommaire) و (الوقفة ـ Pause) و (الحذف ـ Ellipse) و (المشهد ـ Scène) :

ـ **التلخيص** : و «صيغته هي زمن المحكي < زمن الحكي، حيث تقدم مدة غير محددة من الحكاية ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة»[23].

ـ **الوقفة** : وصيغتها «زمن المحكي = زمن الحكي وتتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار، ويستمر الخطاب السارد وحده. إن الوقفة إذن اختلال زمني غير سردي»[24].

ـ **الحذف** : يميز جنيت بين مستوياته المعلنة والمضمرة و «يتعلق الأمر بمدة من الحكاية يسكت عنها تماما من طرف المحكي.

ويجب أن تكون هناك أمارة دالة على الحذف كحذف، أو أن يكون على الأقل قابلا للاستنتاج من النص. ويكون وظيفيا بدرجة أعلى أو أدنى. وهناك حالات حذف مشهورة : البياض (...)[25].

ـ المشهد : وفيه يُطابق زمن المحكي زمن الحكاية : ز . م = ز . ح والمصطلح التقني «مشهد» يجب ألا يعني سوى المعادلة بين ز . م = ز . ح والشكل الخالص للمشهد يمثله محكي الكلام حيث السارد في أدنى درجاته، ونقصد الحوار والمونولوج الداخلي»[26].

5.2- أما مفهوم (التواتر Fréquence) المقترح في سياق المحاور الخمسة : (النظام ـ المدة ـ التواتُر ـ الصيغة ـ الصوت) لكتاب (خطاب الحكي)، فقد ميز جنيت بين التواتر التكراري الذي «نحكي فيه أكثر من مرة ماحدث مرة واحدة. وهو إجراء شائع

---

(22) جان هيرمان. المرجع نفسه. ص : 123.
(23) المرجع نفسه. ص : 126.
(24) المرجع نفسه. ص : 127.
(25) المرجع نفسه. ص : 127.
(26) المرجع نفسه. ص : 126.

في الرواية بالمراسلات، حيث يمكن أن يسرد حدث واحد من طرف عدة متراسلين»[27]. أو التواتر المفرد «حيث نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (أو نحكي س مرة ماحدث س مرة، ولا فرق بين الحالتين. فالحكاية أو المحكي يتطابقان، وهذا نموذج شائع[28]، بالإضافة إلى التواتر التعددي وفيه نحكي «مرة واحدة ماحدث عدة مرات. وهو صيغة الحديث عن العادات (...)[29].

ج- استراتيجيات التجريب (ميثاق المثاقفة) :

أما بعد،

فليست هذه الآليات الإجرائية المنتقاة من الجهاز المفاهيمي «الجنيتي» بمصباح ديوجين الذي سنعول عليه بالمطلق في استكشاف كل عتمات النص. إنها مجرد أدوات نستعين بها للوقوف على الاستراتيجية النصية لكتابة (لعبة النسيان). وهي استراتيجية لها أسئلتها الخاصة وممكناتها الجمالية التي تنفلت من حدود المنهج المقترح. بهذا المعنى، ستكون وظيفة هذا التقديم المنهجي - النظري العام محصورة في مدار الترشيد. فالقصد من البحث في المستويات الاستراتيجية للنصوص المختارة يتمثل - بالأساس - في موضعة بعض الإسهامات الروائية بالمغرب في سياق الحداثة الروائية (عربيا ولم لا، عالميا). وهي موضعة تتخذ من «ميثاق المثاقفة» منطلقا لها مما يجعل «المنهج» مجرد إجراء وليس هدفا في حد ذاته. من هنا فإن السؤال المطروح هو : إلى أي حد سيكون (اللعب) الذي يراهن عليه التحقق النصي (للعبة النسيان) مستوعبا لبعض التقنيات المسطر عليها في «الشعرية الجديدة» ؟

إن الجواب عن هذا السؤال يمر عبر خوض لعبة القراءة. وهي لعبة موازية للعبة الكتابة. ولأن «المنهج» المقترح لايفي بكل حاجيات الجدل اللعبي بين (الكتابة - القراءة) فلعله من الواجب التنبيه إلى أن أفق (اللغة - الواصفة) سوف لن ينحصر في مدار (الوصف)، بل سينفتح على «سلطة التأويل» كذلك. أما المبرر، فهو انفتاح النص التجريبي على ممكنات جمالية ودلالية تتجاوز «نحو النص» و «تركيبه» إلى التجديد في المستويات «التيماتيكية» كذلك !

---

(27) المرجع نفسه. ص : 128.
(28) المرجع نفسه. ص : 129.
(29) المرجع نفسه. ص : 128.

استراتيجية اللعب

مقاربة تحليلية لرواية محمد برادة (لعبة النسيان)

الفصل الأول :

1) لعبة التبئير :

1.4- يحمل هذا الفصل عنوان (في البدء كانت الأم)، وينقسم تركيب بنائه إلى ثلاث وحدات سردية هي :

الوحدة السردية الأولى	- مشروع بداية أول - مشروع بداية ثان - ثم صارت «البداية» هكذا
الوحدة السردية الثانية	- إضاءة
الوحدة السردية الثالثة	- تعتيم

جدول رقم 1

أما محور الفصل بوحداته الثلاث فيتمثل في تقديم (صورة سردية) لشخصية (لالة الغالية) أم الشخصية المحورية في الرواية. وهي موضوع - مبأر من طرف ثلاثة فاعلين إخباريين تتمايز هوية كل واحد منهم عن الآخر.

في المقطع السردي الأول يضطلع بمهمة السرد «مبئر - مجهول»، معرفته كلية وغير مشارك. إنه ناظمٌ «خارجي» يبئر على شخصية الأم ويؤطر الفضاء الخارجي موهما بحياده.

بالنسبة للمقطع السردي الثاني (إضاءة) ينهض فيه بوظيفة التبئير «مبئر - جمع» تمثله (جوقة النساء) اللواتي جمعتهن بشخصية (لالة الغالية) علاقة «مشاركة» في فضاء الدار الكبيرة (بفاس). فهاهنا (مبئر - جمع) له طابع «شخصي» وملموس، بخلاف المبئر الأول الذي يمكن اعتباره شاهدا «لا شخصيا» ومجردا.

إن «التبئير - الجمع» فاعل داخلي وثابت تحكمه «رؤية مصاحبة» تخضع لتضييق في حقلها يميزها عن الناظم الخارجي بحيث تغدو تبئير ناظم داخلي.

أما المقطع السردي الثالث (تعتيم) فيقدم من خلال (مبئر – سير ذاتي) وهو فاعل ذاتي يفرط في تضييق حقل – الرؤية على الموضوع المبأر (الأم). إنه ذات تبئير ينزاح – في سيرورة السرد – ليتحول إلى موضوع مبأر له. وبهذا الوضع المزدوج فهو ثنائي الهوية : إنه ذات السرد المدركة وموضوعه المدرك في الآن نفسه. فبعد أن قدم (صورة سردية) لشخصية الأم من زاويته، أوقف سيرورة التبئير عليها وتحول إلى ذاته :

«كنت بدأت بقراءة قصص كامل الكيلاني، ولعبة اختزان اللغة الجميلة «المعبرة» تستهويني، والتراكب بين الكلمات والعلامات أخذ طريقه.. فأنا أحمل ما التقطته الذاكرة أثناء القراءة الجماعية لصفحات من ألف ليلة وليلة صحبة خالي بضاحية «باب الكَيسة»»(30).

إنها صورة (المبئر – السير ذاتي = الهادي) التي ستتنامى عبر لعبة التبئير على طول المحكي. وواضح من خلال الوضع السردي الثلاثي في هذا الفصل الأول، كيف أن الكتابة تجنح منذ البداية إلى خلخلة التمركز المعهود في استراتيجية الحكي التقليدي حول السلطة الوهمية للسارد الإلـه.

لعبة التبئير

المقطع السردي الأول	مبئر – مجهول
المقطع السردي الثاني	مبئر – جمع
المقطع السردي الثالث	مبئر – سير ذاتي

جدول رقم 2

2) السرد المؤجل أو مأزق البداية :

1.5- في بداية النص يقترح «منظم الكتابة»، «مشاريع بدايات ممكنة» قبل أن يراهن على بداية «فعلية» تعطي الانطلاقة «الحقيقية» لسيرورة المحكي. وهي اقتراحات تضع مسألة البداية (بداية فعل الحكي) موضع مساءلة منذ الخطوة الأولى لتشكل نسيج النص. فلماذا تم «حجز» البدايتين الأولى والثانية ؟ وبأية دلالة فنية يمكن أن نفهم المراهنة على المشروع الثالث ؟. على سبيل التأويل، يمكن التقاط سؤال الصيغة Modalité الزمنية كمضمر نقدي تفكر فيه الرواية منذ سطورها الأولى. فحجزُ البداية

(30) محمد برادة : (لعبة النسيان). دار الأمان. الرباط. (1987) ص : 14 – 15.

«الاسترجاعية» لحدث (موت) الأم يشكل موقفا نقديا مضمرا للمكتوب من هذه الصيغة الزمنية. وبهذا يبقى السؤال مفتوحا حول الصيغة الزمنية الأكثر ملاءمة لبداية حكي قصة حياة الأم (القصة المفترضة) : إذ ؛ من أي نقطة في شريط أزمنة الذاكرة يتعين على السرد أن ينطلق ؟

الشيء نفسه يحدث مع (محكي الأفكار) الذي يتم حجزه مع مشروع البداية الثانية :

«يصعب أن نتحدث عن الأم، كل أم تملأ فراغات متعددة. تنتصب شجرة وارفة الظل نلجأ إليها، نعاملها بمنطق مغاير لما نتعامل به مع الآخرين. حتى حين تقسو تظل في أعيننا ذلك الطائر النادر والواحة الظليلة (...)»(31).

من هنا يكون «التذكر» و «التأمل» غير مستساغين كبداية للرواية. فماذا يبقى ـ إذن ـ بعد هذا الحجز المضاعف ؟

لقد استقر قرار «منظم الكتابة» على (الوصف) كبداية فعلية للرواية. وبذلك، يكون قد أجل السرد إلى أن يتم تأطير الفضاء الخارجي «للدار الكبيرة». ومع الوصف تتراجع الوقائع وتتوارى بحيث يعادل إيقاع زمنيتها الصفر. وكعدسة كاميرا مثبتة على هندسة الفضاء بدقائق تقاطيعه وعناصر تشكيله المرجعية، تتقدم الكتابة معلنة بداية الرواية خارج مدار أية صيغة زمنية.

ومع ذلك، فقد يبقى السؤال مطروحا : ألا يكون «المكان» كمدخل للكتابة مجرد مأزق آخر من مآزق «البدايات المتناسلة» ؟

ألا تكون هذه البداية «الفعلية» مجرد بداية «ممكنة» يؤجل منظم الكتابة «حجزها» ؟

على ضوء ما سبق، يكون كل شيء قابلا للنقض والتكسير. إنه الوعي «التنسيبي» الذي تلقح به الكتابة قراءاتها الممكنة منذ البداية. وبهذا يكون السرد وهو يفكر في نفسه قد قدم «إمكانات ثلاثة لمنظوراته وأنماطه (مشروع بداية أول / مشروع بادية ثان/ ثم صارت «البداية» هكذا (...)) وهي توحي بمعضلة الكتابة التي هي محاولة دائمة للاستقلال المتصل : أي بناء هوية التلفظ والملفوظ المنفصلة ـ المتصلة بمرجعها الواقعي. كذلك فإنها تصريح بالانفتاح وعدم الاستقرار والتعددية، إذ لايمكن القول أن

(31) الرواية، ص : 7.

مشاريع البداية ينسخ بعضها بعضا نسخا مطلقا، ولكن ثمة تراكب وتحاور بينها، يجعلها مندمجة في بنية النص التركيبية والدلالية، اندماجا يعبر عن وعي الكتابة بقدر ما يحدد مستوى من مستويات المكتوب. والواقع أن التشكيل التركيبي للبداية ماهو إلا مؤشر على اختلاف الخطاب الروائي في «لعبة النسيان» وتمهيد لاستقبال تعدد سؤال الكتابة وتحوله في إطار ذلك الاختلاف»[32].

2.5- بعد التأطير الوصفي لهندسة فضاء (الدار الكبيرة) من طرف الناظم الخارجي (المبئر ـ المجهول) الموهم بحياده وموضوعيته، يشرع (محكي الأحداث) في نسج اقتصاد سردي تخترقه قرائن تؤشر على استخفاء ميسم الذاتية في خلايا السرد. هكذا تنفلت التلفظات التالية:

أ ـ في هذه الدار أشياء كثيرة، لكن أهم مافيها الأم[33].

ب ـ من جديد تبدو الدار وكأنها لاتمتلئ إلا بالأم لالّة الغالية[34].

ج ـ هذه الدار، بدون لالّة الغالية، ستفقد نكهتها[35].

إن التبئير في هذا المستوى يعكس «ذاتية» مضمرة تختفي لتظهر على مسافات متباعدة من طولية السرد مكسرة بذلك الإيهام بحيادية التضييق في حقل الرؤية. وهي مراوحة يعضدها (العرض المشهدي) الذي يشخص جلسة شاي الحادية عشرة[36]، حيث تقنية المشهد تستبدل إيقاع السرعة السردية المتباطئ بإيقاع متسارع لاتتساوى فيه مدة زمن الخطاب مع مدة زمن الوقائع. إنه «التلخيص» الذي ينقض كل تساوٍ بين زمن الخطاب وزمن الوقائع ليتم ـ فجأة ـ حشدُ عدد وافر من المعلومات والوقائع حول شخصية الأم، تكثف مايمكن اعتباره «مجموع المادة الخام» التي سيشتغل عليها الخطاب الروائي لاحقا، وفق تقنيات متنوعة يتصدرها التواتُر ـ التكراري خاصة.

إن هذا الاحتشاد لأهم عناصر «مادة التأليف» منذ المقطع السردي الأول، ينمُّ عن الأهمية الثانوية التي تحتلها (القصة) في استراتيجية هذا النص بإزاء (الخطاب) الروائي

---

(32) الصديق بوعلام: (تنويعات حول لعبة النسيان). مجلة فصول. المجلد الثامن. العدد (3-4). دسمبر 1989. ص: 165.

(33) الرواية. ص: 8

(34) الرواية. ص: 11

(35) الرواية. ص: 11

(36) الرواية. ص: 9 ـ 10.

موضوع التفكيك وتجريب التقنيات والممكنات الجمالية. ومن خلال هذه «الفقرة التلخيصية» يمكن الوقوف على هذه الخلفية الفنية :

«(...) حين توفي زوج لالة الغالية، ترك لها بنتاً في العاشرة وطفلين أحدهما في الرابعة، والأصغر في الثانية من عمره. ماتركه من متاع قليل يدر عليها ماتعول به الأولاد، وأخوها «الطيب» ينُوب عنها في قبض كراء البيت والدكان. الآن، الولدان يذهبان إلى مدرسة حرة ، والبنت لم تتعلم سوى الطبخ والنفخ، والطرز، والحشمة والأدب. أخوها، الطيب، عاقر، توفيت زوجته منذ سنة، وتزوج للمرة الثانية من فاختة. تحب لالة الغالية أخاها «سيد الطيب» كما تدعوه، كثيرا، ولذلك قررت أن تترك له الهادي ليربيه ويستأنس به. نصحها ناس جواد بأن تزوج بنتها «نجية» لشاب سوسي يعمل نادلا بأحد مقاهي الرباط. وهي تريد الستر لابنتها وتعلق كل الأمل على ولديها، فلم تجد مناصاً من أن ترحل إلى الرباط صحبة ابنها الطايع لتسهر على ابنتِها وتساعدها في تدبير شؤون البيت»[37].

إن «زمن الخطاب» في هذه الفقرة أقصر بكثير من «زمن الوقائع» الذي يمتد عبر مسافات زمنية متباعدة تستغرق سنوات [بين موت زوج لالة الغالية وموت زوجة الخال، بين زواج الخال وزواج بنت لالة الغالية ورحيل هذه الأخيرة مع ابنتها إلى الرباط (...)] وبهذا ينهض «التلخيص» بوظيفة الإسراع في وتيرة زمن السرد، وذلك في أعقاب «المشهد» الذي كانت له وظيفة الإبطاء. وبين الإبطاء والإسراع يكون اللعب قد أخذ مجراه عبر سيرورة جدلية ستراهن على استبدال الصيغ الزمنية في مختلف مستويات التشكل النصي.

3.5- مع المقطع السردي (إضاءة) يتفاعل الاسترجاع مع أسلوب السرد المباشر. أما المقطع الأخير الذي يحمل عنوان (تعتيم) فينحو منحى المحكي السيكولوجي Psycho-Recit ضمن محكي الأفكار، وهو محكي «يقومُ به السارد، لحركات الحياة الداخلية التي لاتعبر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام. إنه يكشف عما تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عما تخفيه هي عن نفسها. إنها التقنية الأساسية لاستكشاف الروح»[38]. في هذا السياق يقول (المبئر السير _ ذاتي) :

(37) الرواية. ص : 11.

(38) (نظرية السرد). مرجع سابق. ص : 108.

ـ «أقول الآن : الأُم، كالموت، وعلى عكس الأب، لا يفكر فيها إلا من خلال الافتقاد.

لكنني أحسك حاضرة ومكتسحة. تلازمني مشاهد الذكريات، وأقطع حوارا معك لأبداُه من جديد، ثم تنثال الاستحضارات دفعة واحدة فلا تترك لي مجالا لترتيب الأفكار، وضبط المشاعر (...)»(39).

إن أساس علاقة المبئر بالموضوع ـ المبأر (الأم) تقوم على التناغم، الأمر الذي يجعل (الذات ـ المدرِكة) تستسلم للذوبان في (الذات المدرَكة) لما يربطها بها من ألفة عميقة. وهذا ما سيميز تبئير (المبئِّر ـ السير ذاتي) عن تبئير (المبئر ـ المجهول) و (المبئر ـ الجمع).

4.5- لقد اضطلعت سيرورة التبئير في هذا الفصل بتنسيب «المنظور السردي» الذي به يتم تقديم (الصورة السردية) للشخصية المبأر لها، فخرقت بذلك المعيار الجمالي التقليدي الذي يكرس (أحادية المنظور السردي) : فالتضييق في حقل الرؤية قد اعتمد تقنية التناوب، حيث الانتقال من فاعل إخباري إلى آخر، وهو انتقال سينتج عنه تواتُر تكراري حول المادة السردية، غير أنه من الوجهة «التأزيمية» سيكرس تغيرا وتعددية في نظام التبئير، سيترتب عنهُ نبذٌ للحكي التسلسلي وما يقترن به من خطية أو تعاقب.

فبين الوصف والمشهد والتلخيص، وبين الاسترجاع والتواتر التكراري، وبين الحوار وأسلوب السرد المباشر، تكون (لعبة النسيان) قد دشنت لفصولها الموالية أفقا لعبياً Ludique هو أفق الكتابة التركيبية Synthétique نفسه.

(39) الرواية. ص : 13 ـ 14.

الفصل الثاني :

1.6- ينقسم التركيب البنائي لهذا الفصل إلى أربع وحدات سردية. الأولى، غفل من العنوان، والوحدات السردية الأخرى لها عناوين فرعية هي :

2- إضاءة

3- تعتيم

4- قال راوي الرواة.

أما مادة هذا الفصل السردية فتتمثل في محكي حياة شخصية (سيد الطيب) الذي يَتَّخِذُ الفصل اسمه عنوانا له. إنه (موضوع ـ مبأر) في الوحدات السردية الثلاث (الأولى)، ويخضع للعبة التبئير نفسها التي تم تقديم شخصية الأم عبرها. فهناك (مبئر ـ مجهول) و (مبئر ـ جمع) و (مبئر ـ سير ذاتي)، وهي محافل سردية تتناوب تقديم (صورة سردية) لشخصية (سي ابراهيم) وفق إواليتي التغير والتعدد. أما جديد هذا الفصل فيتمثل ـ أساسا ـ في الوحدة السردية الرابعة (قال راوي الرواة). فمع هذه الوحدة يضطلع بمهمة التبئير ناظم جديد يمكن أن نصطلح على تسميته بـ (المبئر ـ الأعلى)، وهو فاعل إخباري تنتقل معه سيرورة التشكل السردي إلى مستوى جديد من التراكب واللعب. إنه ينقل السرد من طور السرية والخفاء إلى طور العلنية والظهور، أي من مستويات التماهي والشفافية إلى مستويات الكثافة والتباعد، فكيف ذلك ؟

3) ازدواجية المسار السردي :

2.6- يقول راوي الرواة : «الذين حدثوكم عن سيد الطيب عرفوه في فترات طالت أو قصرت. وهم يحاولون أن يستعيدوا ذكريات وملامح وأقوالا مشتركة معه. يفعلون ذلك بهاجس فهم شخصيته» قد لا تكون كلمة «فهم» هي المقصود لأننا، في النهاية لا نفهم من نعايشهم، وبالأخص لانفهم من نحبهم. إنما نكون عنهم صورة تتناسل وتتمايز عبر التلوينات التي تضفيها الذاكرة كلما تباعدت مسافة اللقاء بهم.

وكما يبدو لي، ولأنني عرفتُ الذين حدَّثونا عن سيد الطيب (...)[40]

إن كشف منظم «لعبة التبئير» عن وجهه في هذه المرحلة من تكون النص الروائي، وتعليقه على «أقنعة السرد» التي نهضت بمهمة التبئير ـ على الأم والخال ـ لهو لحظة مساءلة أساسية تغدو معها سيرورة الحكي بداية أخرى مغايرة تنقض كل ماتم الإيهام بتماسكه. إنه نقض فني وتقويض جمالي يعود بالسرد إلى نقطة الصفر ليضع كل ما تمَّت المراهنة عليه من عناصر تشكيلية موضع تأزيم.

(40) الرواية. ص : 29 ـ 30.

إن هذه البداية الجديدة تضفي على مسار السرد طابع الازدواج والتوازي: ازدواج على صعيد تمفصُل «الخطاب السردي» إلى خطاب منتج حول مادة التأليف، وخطاب «ميتا - روائي» منتج حول ذلك الخطاب نفسه. وتوازٍ على مستوى محايثة الوعي النقدي للوعي الفني ضمن تكون المعمار الروائي. يقول راوي الرواة:

«(...) ولأنني عرفت الذين حدثونا عن سيد الطيب (...)» وهو اقتحام للعبة التبئير وكشف لموقع جديد مُتسام عن (طاقم التبئير) الذي تواتر تبئيره على شخصيتي (الأم والخال). إنها سلطة معرفية عليا وشمَّالة تعلن عن نفسها كوعي نقدي مضاعف لإنتاجية المحكي. فهي تُراقب وتعيد تنظيم ما أنجز من حكي كما أن الرواية بعد ظهورها غيرها قبل ذلك الظهور. يقول أحد النقاد: «إننا نعرف أصوات الرواة قبل أن نتعرف صوت راويهم أو «رئيس جوقتهم» المنسق لإيقاعات هذه «الأوركسترا» و أصواتها، غيرَ أنَّ القارئ - قبل الاستماع إلى صوت راوي الرواة - لا يشعر بحاجة إلى تجسد الصوت الكامن وراء أصوات الرواة الذين يقدِّمون إليه موادهم السردية، في حين تغدو هذه الحاجة ملحة حالما تبدأ سيطرة راوي الرواة في الظهور»[41].

إن هذا البعد النقدي في الكتابة ينضاف إلى سؤال الذات الذي شكل محورا من محاور إنتاجية الخطاب الروائي، وبهذا تتراكب مستويات هذه الاستراتيجية النصية ويزداد مأزق هويتها التجنيسية التباسا. خاصة مع النَّسف الكلي لأي وهم مفترض حول تطابق (المؤلف - السارد - الشخصية الرئيسية)، وهذا ما يمكن استخلاصه من النص التالي:

«استشعر أن بين الهادي والكاتب أشياء كثيرة يمكن أن أعيد سردها وأن أرتبها على لسان الرواة لأطيل جلسة استحضار ما أظنه باقيا في أعماقهما، لكن بدون أن يتحول الموت من طقس إلى حقيقة. مادام الهادي يخرج من اللعبة ليذكرنا بالحقيقة التي تَهُدُّ ما سردناه مواربة، فإنه يعوضُ حكينا بصمت الموت»[42].

فمن خلال تباعد المحافل السردية (الهادي - الكاتب - راوي الرواة (...)) الخ. لم يبق أمام مقياس «فيليب لوجون» أي مجال لإدراج هذا النص ضمن خانة السيرة الذاتية. غير أن هذا التمرد على جنس السيرة لايعني بأية حال أن الرواية لاتراهن على سؤال الذات.

(41) الصديق بوعلام. مرجع سابق. ص: 167.
(42) الرواية. ص: 31.

الفصل الثالث :

1.7- يتكون التركيب البنائي لهذا الفصل الذي يحمل عنوانا (ما قبل تاريخنا) من وحدتين سرديتين : الأولى غفل من العنوان، والثانية تحمل عنوان (تعتيم). في الوحدة الأولى، ينهض بالتبئير مبئر كلي المعرفة، مجرد ولاشخصي. إنه «ناظم خارجي» يطابق في هويته (المبئر ـ المجهول) الذي اضطلع بمهمة الحكي في الفصلين السابقين.

أما موضوع التبئير في هذا الفصل فيتمثل في شخصية (الهادي) : الشخصية المحورية في النص والخلفية الحكائية للمبئر السير ـ ذاتي. وإذا كان هذا الأخير هو من ينهضُ بمهمة التبئير على شخصية الهادي في الوحدة السردية الثانية (تعتيم)، فإن هذا (التباعد) بين مستويات القصة (الشخصية) والخطاب (التبئير) وفق مبدأ التناوُب في المواقع والوظائف يكرس لعبا تركيبيا بين ذات السرد وموضوعه في الآن نفسه بحيث يجعل من مسألة التطابق ملتقى تدمير منظم تنخرط معه الذات في لعبة مرايا لا نهائية. فهي الوجه وهي القناع، وهي ذات التبئير وموضوعه، لكن المسافات ـ في الوقت نفسه ـ تمْنع من الخلط بَيْن ماهو من مظاهر (الخطاب) وما هو من مظاهر (القصة). [فالهادي ≠ المبئر السير ـ ذاتي].

4) بين التقاطب Polarité والتقعير La mise en abyme

2.7- في هذا الفصل ـ وبصفة خاصة مع المقطع السردي الأول ـ يمكن الوقوف على مبدأين منظمين للبناء التركيبي، هما : مبدأ التقاطب ومبدأ التقعير[43]. ويتجلى العنصر التشكيلي الأول من خلال التوازي أو التقابل بين فضاءين مؤطرين لمتذكر السرد : (فضاء العتاقة والطفولة الأولى (مدينة فاس)، وفضاء النضج المبكر (المدينة الشاطئية «الرباط»)). وعبر تقاطب هذين الفضاءين تتوزع محكيات صُغرى وتتشعب. إنها محكيات تنتسج عبر الاستذكار المراوح بيْن البعد الذاتي (الخاص بشخصية الهادي) والبعد الموضوعي (العام الذي يشمل المرجعي (التاريخي والواقعي). وعبر

(43) يترجم هذا المصطلح لدى البعض بـ «الانشطار المرآوي» (اليبوري) ولدى البعض الآخر بـ «التقعير» (رشيد بنحدو). وقد كان فيكتور هيجو أول من تنبه إليه، وبعده أندري جيد وآخرون. وقد ذكر هيجو في تعريف هذه التقنية التي لاحظها في مسرح شكسبير، مايلي : «... إنه فعل مزدوج يخترق الدراما ويعكسها مصغرة، فإلى جانب العاصفة في المحيط الأطلسي ـ هناك عاصفة في كأس الماء ...» راجع ريكاردو.

voir : Jean Ricardou - (le Nouveau Roman) Ed : du seuil - P : 49.

جدل الخاص والعام، الذاتي والموضوعي، الشخصي والتاريخي، تستقطب إوالية «الاسترجاع» متنا متوالداً من المحكيات الصغرى تندرج في سياق تداع انشطاري. إنها قصَص صغرى يتفرع بعضها عن البعض الآخر، وهي تأثيث حكائي يمسرح متذكر الشخصية المحورية (الهادي) خارج مدارات النهج التقليدي في الكتابة الروائية.

إن مركز الجذب بالنسبة لهذه المحكيات المتشظية هو الموضوع ـ المبار (الهادي)، ومن أجل تبنيُن (صورته السردية) يتشعب رحم الكتابة وتنفسح بياضاتها لتتخللها التعليقات والاستطرادات والاستيهامات. فعبر جدلية الاتصال والانفصال ـ هذه ـ تتساوق خلايا المحكي مأخوذة في شرك اللعب. وفيما يلي جدول تمثيلي يشخص بعض تجليات هذا النسيج الفني:

الفضاء ـ (مبدأ التقاطب) ـ		المحكيات الصغرى ـ (مبدأ التقعير) ـ	الصفحة
فـــاس (فضاء العتاقة)	1	حمان الكبران	ص : 36
	2	بنت الفقيه	ص : 36 ـ 37
	3	اللعب بكرة الشراويط	ص : 37
	4	البنت الملثمة	ص : 38 ـ 40
	5	الندب فوق الحاجب	ص : 40
	6	المسيد والعصيان	ص : 41
	7	الضحك في المسجد	ص : 45
الرباط (فضاء النضج المبكر)	8	الشغل مع اليهودي	ص : 42
	9	المظاهرة	ص : 43
	10	الطالب الأعرج	ص : 44
	11	الملك في القمر	ص : 44

جدول رقم 3

5) جدلية الإيهام ونقضه:

3.7- بينما تجنح استراتيجية اللعب في هذا النص إلى نبذ (الوهم المرجعي)، تنهض قرائن زمنية ومكانية (مرجعية) لتنقض هذا المنحى. فمن الإيهام بتصفية الحساب مع

كل خاصيات القالب التقليدي، إلى المراهنة على مؤشرات تفتح هوامش (للخارج ـ نصي) كي يوهم بتطابق التخييلي مع الواقع الموضوعي ! ويتعلق الأمر بالقرائن التالية :

ـ في بداية الخمسينات (...)[44].

ـ (...) لكن ذلك الصباح، صباح يوم جمعة غالبا، من شهر غشت 1953 [45].

ـ (...) عاد الهادي، في فاتح أكتوبر إلى مدرسته[46].

إنها «اختلالات زمنية» تطرح مسألة المدى والاتساع. غير أنها وبتساوق مع قرائن مكانية أخرى مثل :

ـ ملعب الساكَما[47].

ـ المعهد الإسلامي بزقاق البغل[48].

ـ فسحة «درب الغربة» أو في زقاق «تحت الحمام»[49] إلخ.

تتضافر لتنهض بتشغيل (الوظيفة المرجعية) ضمن نسيج المحكي. وهو اشتغال يؤسس (المادة القصصية) على (التاريخ) و (الواقع) كمعيش قابل للانعكاس نصيا والتفاعل مع تخييل الروائي. إنه جدل الإيهام بنبذ (الوهم المرجعي) ونقض لذلك الإيهام نفسه عبر إيهام مضاد بـ «واقعية» النص الروائي و «محاكاته» الأمينة للمرجع الموضوعي. يقول «المبئر» :

«لكن ذلك الصباح، صباح يوم جمعة غالبا، من شهر غشت 1953، غيَّر إيقاع حياة الطايع والهادي، وطرد بقايا الطفولة ووساوس المراهقة لينقلهُما إلى جدية عالم الكبار وهمومه. كانت قد مرت بضعة أسابيع على نفي الملك إلى جزيرة كورسيكا، وقادة الحركة الوطنية في السجون، والتوتر في أوجه : لحظة المواجهة التي انتظرها الجميع (...) كأن مدينة الرباط، آنذاك، خلية نحل مشدودة الأوصال إلى مركز تحريك موجه للحركات والسكنات»[50].

(44) الرواية. ص : 42.
(45) الرواية. ص : 43.
(46) الرواية. ص : 44.
(47) الرواية. ص : 38.
(48) الرواية. ص : 39.
(49) الرواية. ص : 40.
(50) الرواية. ص : 43.

- «(...) لكن أثر هذه المدرسة كان يتعدى مجال اللعب وصداقة التلاميذ إلى تنبيه حس وطني خاص، لأن مديرها كان منضويا في الحركة الوطنية، و «الزعيم» هو الذي أوعز له أن يحولها من كُتّاب إلى مدرسة. وفي نهاية السنة، تقام حفلة أناشيد وخطب وتمثيليات، يحضرها الزعيم الوطني بوجهه المدور، وعينيه الخضراوين ورزته البيضاء، فتعلو الهتافات والزغاريد، ويرفع هو يده راسما علامة النصر»(51).

إن الطابع الإحالي للكتابة هنا يستثمرُ علامة (الزعيم) علال الفاسي كرمز تاريخي له حمولة إيحائية، وبدون أن يتم تعيينه فكل المؤشرات تدل عليه : (الوجه المدور - العينان الخضراوان - الرزة البيضاء) وبهذا الاسترجاع يتم تكريس الإيهام بتطابق «المرجع النصي» مع «المرجع الخارج - نصي» : أي التاريخ الموضوعي كمعيش حافل بالرموز والتعيينات والعلامات مع المتخيل الروائي. لقد دأبت (لعبة النسيان) منذ صفحاتها الأولى على اللعب عبر إجراءات فنية متنوعة، ومن ذلك، هذا الجدل المُتحقق عبر سيرورة الهدم والبناء : هدم «الوهم المرجعي» وبناؤه، ثم تكسيره من جديد فبناؤه، فتكسيره (...) الخ. وهي سيرورة جدلية تكرس تراكب مستويات الاقتصاد السردي. إن جدل الخاص والعام، المتذكر الشخصي ومتذكر الوطن والتاريخ التخييلي والواقعي (...) لهي تمظهرات الوظيفة الفنية لمبدأ اللعب باعتباره منظماً مركزياً لمسارات الكتابة. وهو سياق للهدم المنهجي يؤسسه استبدال الأقنعة والإجراءات والمستويات. فهل يكونُ المدخل إلى متخيل الرواية ينهض - بهذا المعنى - على جدل المتذكر والمعيش ؟ أليس التداخل والتضاد ومنطق المفارقة هو ما يشكل تأثيث (التجريب) كاستراتيجية نصية ؟

6) السرد المتداخل :

4.7- مع الوحدة السردية (تعتيم) من الفصل الثالث يستعيد الوضع السردي ازدواجيته، بحيث يتملك (المبئر السير - ذاتي) هوية ثنائية تتمثل في كونه ذاتا مدركة وموضوعا مدركا في الآن نفسه. أما التيمات التي يؤخذ «صوت» هذا المبئر في شركها الدلالي فهي تيمتا (الموت) و (الجنس).

لقد شكل «الموت» في رواية (لعبة النسيان) موقعا «للفقدان» باعتباره منطلقاً للكتابة والتذكر. فمنذ (مشروع البداية الأول) تم اقتراحه كحدث مركزي في (الصورة السردية) المفترضة لشخصية الأم، وتواترت هذه الموضوعة مع موت الخال (سيد

(51) الرواية. ص : 38.

الطيب) وزوجته (حبيبة الهادي) !. إن الموت في هذا النص يشكل فعلا سرديا أصليا ونموذجيا يسكن ذاكرة الكتابة باعتباره مبدأ للفقدان ينظم سيرورة التذكر ويتحكم في ترتيب أزمنة السرد. يقول أحد النقاد : «لعبة النسان» نص مسكون بتيمة الموت، فأول جملة فيه تتعلق بموت الأم : «منذ الآن لن أراها . . .». لهذه المسألة أثر خاص في عملية تنامي النص، فالموت وكأنما اكتسى خاصية العدوى في حيِّز الرواية، يطال شخوصا عديدة»[52].

وعبر الموت ومن خلاله تحتفي الكتابة بالإيروسي Érotique وفق تقنية السرد المتداخل[53]، فمن الماضي القريب (لقاء الهادي بالمرأة الأجنبية والذهاب من المكتبة إلى البيت) إلى استحضار (صور الطفولة) بما هي ماض بعيد، تنتقل أزمنة الكتابة من حاضر السرد إلى ماضيه القريب، فالبعيد فالقريب الممتد في الحاضر. وهو اشتغال ينتظمه الفقدان ويتداخل عبره (السرد اللاحق) بـ (السرد المزامن) لينهض (محكي الكلام) له (السرد المتداخل) منحى. إنه ـ من جهة أخرى ـ (خطاب الرغبة) ونواة لذاكرة الجسد في كتابة تتطلع إلى التحرر من رقابة المحظورات :

«عندما نزعت ثيابها أحسستني، فجأة، كأنني الطفل الذي كنته عند عتبة الغرفة متطلعا إلى بياض الجسد المسجى. أنظر إلَيْها بذهول كأن غَشاوة انتصبت بيننا. كأن الاشتعال همد. وعشيقة تلك الليلة البيضاء لاتفهم شيئا مما باغتني. تسأل. تمرر يدها على جبيني. تلصقُ شفتيها بصدغي منحدرة نحو تجويفة الكتف، نحو حلمة الصدر، وجسدي متجمد غارق في النهيج كأنه مصعد تعطل بين الطوابق. كنت أحس بلسعات بياضها سياطا تحملني إلى عالم آخر. الموت أبيض. الموت لا لون له (...)»[54]. إنه (سرد متداخل) تشتغل فيه الذاكرة والرغبة والفقدان. إن الهادي «يعتبر أن المشهد الأول الرئيسي الذي علق بذاكرته هو اندفاعه (رغبته) نحو الجسد العاري لزوجة خاله (الأم ـ البديل)، إلا أن يداً تختطفه (قانون المنع)، كيلا (كذا) يرمس الجسد الميت. ارتباط الإيروسية بالموت، بالحداد، يجعل السوداوية والرهبة يخيمان على علاقاته بالجنس الآخر»[55].

---

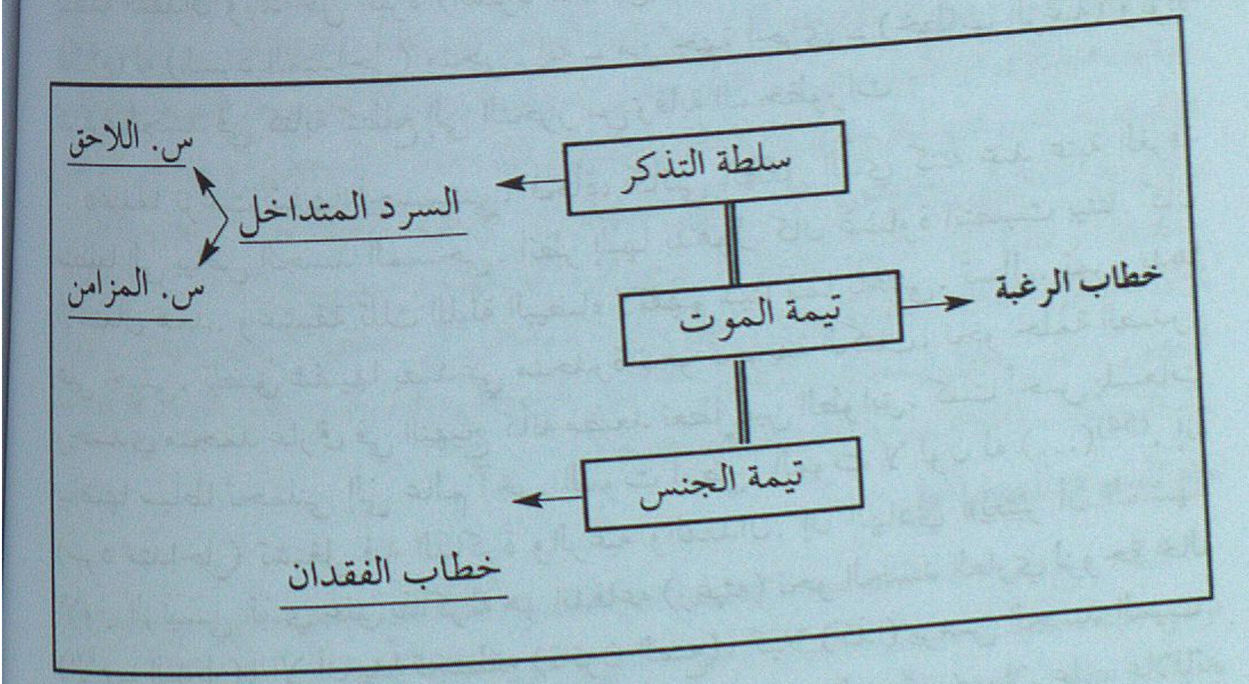
(52) أنور المرتجي. مرجع سابق.

(53) السرد المتداخل عند جنيت هو مزيج من السرد اللاحق (الذي تروى فيه الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماما) والسرد المزامن (وهو الذي يتم متزامنا مع الحكاية) ـ (نظرية= السر) ـ ترجمة ناجي مصطفى. ص : 123.

(54) الرواية. ص : 46 ـ 47.

(55) أنور المرتجي. مرجع سابق. ص : 3 ـ 4.

«لكن الأيام أنبأتني أن كل علاقة عميقة لن تبدأ إلا إذا أفلت من لعبة اللون التي تطمس أمام عيني الظلال والمرايا الأخرى. ثنائية أبيض / أسود، مثل كل الثنائيات، تسلبني مسرة التوحد، مسرة اكتشاف الأصقاع الأخرى. لكن من منا يعيش بدون ثنائيات حافزة (...)»[56] إنه محكي أفكار «ينتسج حول نواة أساسية هي رغبة الهادي، التي نجد أن موضوعها هو الأم. يجب أن نلاحظ أن هاته الرغبة مقترنة لدى الهادي بالرهبة، وهنا تمارس الأم خصاء للهادي، هكذا تنقسم النساء عنده إلى سود وبيض: البيض اللواتي لا يستشعر أمام عريهن إلا الرهبة، ما دام لونهن هو لون جدة زوجة الخال (الأم ـ البديل)[57]». وبهذا يكون هذا الفصل قد أرهص لبدايات مكونات إيحائية ودلالية ستعضد سيرورة اللعب، وهي جميعا أساسيات جمالية تستهدف الانفتاح على مستويات نحوية وتركيبية ودلالية، تؤهل (النص التجريبي) لامتلاك أسئلته الفنية الخاصة، وآفاقه الفلسفية العميقة.



جدول رقم : 4

(56) الرواية. ص : 47.
(57) أنور المرتجي. مرجع سابق. ص : 3 ـ 4.

الفصل الرابع :

7) التبئير الدائري المتعدد :

1.8- عنوان هذا الفصل هو (ثم يكبر العالم في أعيننا)، أما بناؤه فينقسم إلى تسع وحدات سردية تحمل عناوين فرعية هي :

أ- يقول راوي الرواة.

ب- سي إبراهيم يتكلم.

ج- تعتيم

د- لالة نجية : أم ثانية (إضاءة).

هـ- تعتيم.

و- الطايع في حومة الكبار.

ز- تعتيم.

ح- يقول راوي الرواة.

ط- بلاغ بدون مناسبة - مذيع يصف مسابقة الجمال - عين تافرانت بدبدو تحتكر من طرف من لاحق لهم فيها. إنها بنية «شذرية» يؤسسها التقطع، ومعها ترقى لعبة التبئير إلى ذروة التراكب واللعب. فهذا الفصل يشكل نموذجا متكاملا لتناوب وتغير وتعدد المبئرين والمبأر لهم. ومرجع ذلك إلى كثرة عدد الشخوص الثانوية التي يتم تقديم صور سردية عنها. فهناك : (سي إبراهيم - ولالة نجية - والطايع - والهادي نفسه ! - والكاتب وراوي الرواة) كلها شخصيات سيتم التبئير عليها ضمن سيرورة دائرية مغلقة، تفتتح مع المقطع (أ) = (يقول راوي الرواة) لتكتمل دورتها مع المقطع (ن) الذي يحمل العنوان نفسه.

وبمقياس كمي - إحصائي يمكن ملاحظة هيمنة (المبئر - السير - ذاتي) على مدى السرد، حيث ينهض بـ «التبئير» عبر ثلاث وحدات سردية تحمل جميعها عنوان (تعتيم). وهي هيمنة تؤهله - أي المبئر - السير ذاتي - للتبئير على كل الشخصيات المشخصة : (سي إبراهيم = الخال / لالة نجية = الأخت / الطايع = الأخ). بل إنه يبئر على ذاته - كذلك - في معرض حديثه عن علاقة الهادي بالطايع، هذا إذا افترضنا أن مكونات (الخطاب) لاتنفصل عن مكونات (القصة) !!

وللوقوف على مستويات اللعب في هذا الفصل النموذجي - بقصد تشخيص تمظهرات التناوب والتغير والتعدد - يمكن الاستعانة بهذا الجدول الترسيمي الذي

يعكس الهندسة التركيبية لكتابة تتخذ من «التخطيط الذهني» - إذا جاز التعبير - مدخلا لـ «تجريبيتها» الواعية بطرائق لعبها :

	المقطع السردي	(ص)	ذات التبئير أو المبئر - المفترض	الموضوع - المبأر
1	يقول راوي الرواة	53 - 57	مبئر - أعلى	المؤلف - راوي الرواة - القارئ
2	سي إبراهيم يتكلم	57 - 64	سي إبراهيم	سي إبراهيم
3	تعتيم	64 - 69	مبئر - سير ذاتي	سي إبراهيم
4	لالة نجية : أم ثانية (إضاءة)	69 - 71	كنزة (مبئر - مصاحب)	لالة نجية
5	تعتيم	71 - 76	مبئر - سير ذاتي	لالة نجية
6	الطايع في حومة الكبار	76 - 82	الطايع	الطايع
7	تعتيم	82 - 88	مبئر - سير ذاتي	الطايع - الهادي
8	يقول راوي الرواة	88 - 89	مبئر - أعلى	المؤلف - القارئ - رواي الرواة.
9	- بلاغ بدون مناسبة. - مذيع يصف مسابقة الجمال. - عين تافرانت بدبدو تحتكر من طرف من لا حق لهم فيها.			

جدول رقم 5

إن حضور الذات في هذه الاستراتيجية النصية يشكل محورا أساسيا من محاور مرتكزاتها، وهو حضور غير مباشر، ولكنه طاغ ويحظى بتحقق نصي وافر - كميا - وبهذا المعنى، فإن التفنن في صوغ أسئلة الذات قد بلور مناورات جمالية جعلت من الطابع السير ذاتي، يختفي خلف ممكنات الروائي وهي جدلية خفاء وتجل تضفي على سيرورة التكون النصي ميسما خاصا منطلقه التباعُد وأفقهُ التراكب.

8) الوظائف (التوجيهية ـ التواصلية ـ الإيديولوجية ـ الأطروحية) :

2.8- يقول راوي الرواة :

«أحس أن قانون اللعبة الذي اتبعتُه لحد الآن، لم يعد يقنعني أنا راوي الرواة القابع في الركن المعتم، الماسك بخيوط السرد، الناقل لها من راو لآخر. شيء مايدفع إلى التدخل. أحاول أن أبرره بأن كثرة الرواة قد تضل القارئ وتلقي به إلى متاهة يفقد معها رأس الخيط.

لكن، هل هناك خيط ممتد حقا وسط هذه التذكرات والمشاهدات التي أنيط بي أن أوجه دفة سردها وتوزيعها على الرواة الذين جعلوا رهن إشارتي ؟[58].

إن هذا المدخل الافتتاحي الذي يميز الفصل الرابع من الرواية يستأنف ما سبق وأن اصطلحنا على تسميته بـ (الميتا ـ روائي). حيث الخطاب الروائي نفسه موضوع «تخطيب» مضاعف. وأولى القضايا الفنية التي يثيرها المقطع السردي الأول تتمثل في صيغة طرحه لمفهوم «الصراع» باعتباره مكوناً من مكونات الرواية التقليدية عامة. فهو هنا لا يرتبط بصراع بين الشخوص الروائية بحيث يسهم في نمو حبكة مفترضة للنص في أفق انفراج العقدة (...)، بل هو صراع من نوع خاص، يمكن أن نعتبره صياغة تأزيمية لسيرورة الرواية وإعادة نظر ـ في الوقت نفسه ـ في مفهوم الصراع كمكون روائي. يقول عبد القادر الشاوي : «ابتداء من صفحة 53 (يأخذ) طابع الصراع المفتوح بين كاتب (مؤلف) مفترض، وبين راو مباشر (ملموس) يريد أن يتولى دوره كاملا في «توجيه دفة السرد». وقد يكون ذلك هو المظهر الخارجي البارز في النص، على اعتبار أنه يركز التقاطب المعهود في العملية الإبداعية، بين الكاتب (المنظم) و (الفاعل) (المنسق). بيد أن استبطان تجليات هذا الصراع، في مختلف مستويات النص، يجعلنا نقِفُ، في حقيقة الأمر، على أبعاد أخرى ضمنية. وهو ما يعني أن الصراع بين الكاتب والراوي (راوي الرواة) ليس تقاطبيا بل متعددا»[59].

إن هذا التصور الجديد لمفهوم (الصراع) في مستوى الخطاب الروائي يخرج بالسرد مرة أخرى من مستوى الشفافية والسرية إلى مستوى الكثافة والعلنية. وهو في خرقه هذا للعبة الإيهام السردي يدرج في سياق تنامي النص عدة وظائف ثانوية يمكن الوقوف على بعض مؤشراتها فيما يلي :

أ ـ وظيفة التوجيه : وفيها يعلق السارد (راوي الرواة) على تنظيم وتحديد اقتصاد

---

(58) الرواية. ص : 53.

(59) عبد القادر الشاوي : (لعبة السرد). م.ج. الاتحاد الاشتراكي. العدد : 168. 23 فبراير 1987. ص : 4 ـ 5.

محكيه(60)، وكمثال على هذه الوظيفة قوله : «لقد سكت الرواة جميعهم عن بعض التفاصيل التي وقعت لـ «الهادي» في طفولته. وهي تفاصيل تتصل بإغراءات جنسية من جانب أولاد وشبان (...)»(61).

إن (المبئر - الأعلى) راوي الرواة لا يعلق على تنظيمه أو تحديده لاقتصاد محكيه، بل على تنظيم وتحديد (طاقم التبئير) الذي نهض بمهمة الحكي قبل تدخله. ولكن اعتراضاته - مع ذلك - تشغل وظيفة التوجيه، وذلك عبر ملء بياضات الحكي وفراغاته، أي عبر تعرية المسكوت عنه وإضاءة ماتم التعتيم عليه من طرف (طاقم التبئير)، وهو كشف توجيهي يأخذ بعين الاعتبار «وظيفة التواصل».

ب - وظيفة التواصل : في هذا المستوى من التحقق النصي يتوجه «السارد إلى المسرود له، وهو القارئ النصي textualisé ليحقق أو يحافظ على التواصل»(62). وكمثال على ذلك قول «راوي الرواة» :

«لكن كل ذلك قد لايزيد من قيمتي في عين القارئ، لأن الأهم والأصعب هو كيف أوجه السرد. وألملم خيوط الحكي المتناثرة بين أكثر من سارد، لأجعلها مقنعة مثيرة لفضول القارئ (...) وإذن، سيكون جهدا ضائعا أن نعمد إلى إيهام القارئ بواقعية ما نحكيه»(63). إن المبئر هنا يطرح مسألة التواصل مع المتلقي «المفترض» باعتبارها مقصدية محايثة لتشكل الحكي. ولعل في مطارحة مثل هذه القضايا النقدية ذات العمق النظري من داخلية التكون النصي ما يلفت الانتباه إلى محورية سؤال الكتابة ضمن استراتيجية (لعبة النسيان) النصية. إنهُ المرتكز البنائي الذي يتواشج مع سؤال الذات، وهما معاً المدخل الذي تعانق به هذه التجربة هم التجديد انطلاقا من تصور محدد يرى «أن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب»(64).

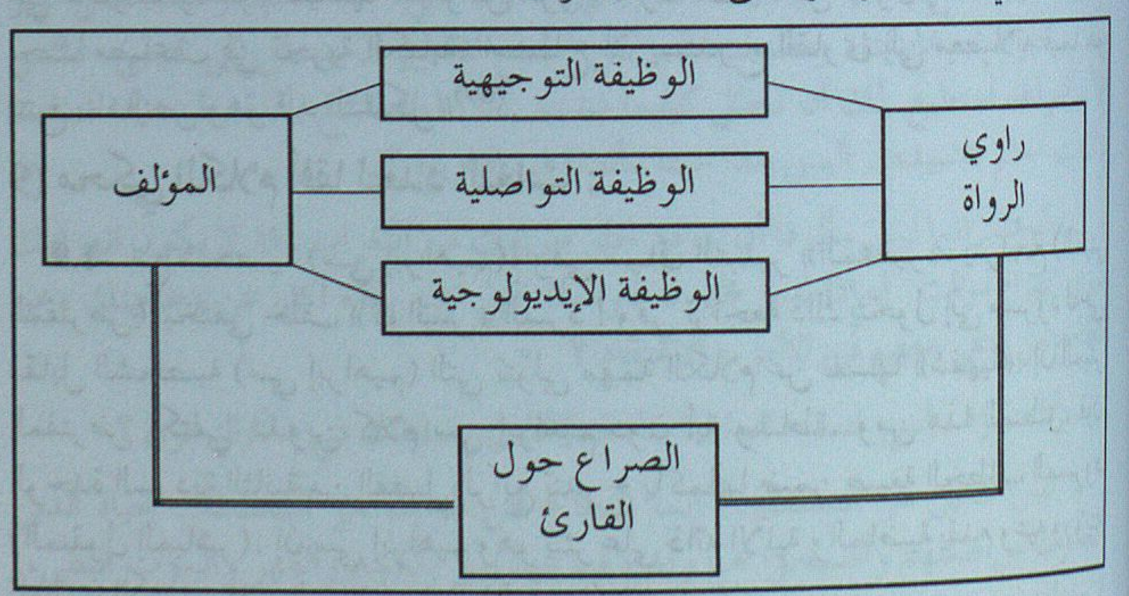
ج - الوظيفة الإيديولوجية : وتتجلى في تفسير السارد للوقائع انطلاقا من معرفة عامة، مركزة غالبا في شكل حكم(65) وتتجلى مع مطلع المقطع الأول من الفصل الرابع حيث يقول راوي الرواة : «أحس أن قانون اللعبة الذي اتبعتُه لحد الآن، لم يعد يقنعني أنا

---

(60) (نظرية السرد). مرجع سابق. ص : 101.
(61) الرواية. ص : 54.
(62) (نظرية السرد). مرجع سابق. ص : 101.
(63) الرواية. ص : 54 - 55.
(64) محمد برادة : (القصة العربية : الهوية - التجريب - الصيرورة) الحوار الأكاديمي والجامعي. العدد 7. أكتوبر 88.
(65) (نظرية السرد). موجع سابق. ص : 102.

راوي الرواة (...)[66] إنه حكم يصدره (المبئر ـ الأعلى) حول الطرق التي أنجز بها المبئرون سردهم، ومن خلال هذا الحكم يفصح عن معرفته العامة التي تفوق معرفة كل عناصر طاقم التبئير. إن هذا الوضع المعرفي هو مايؤهله لإعادة تفسير الوقائع المروية وتأويلها وتعرية مصموتها. ومن هنا تداخل الوظيفتين: التوجيهية والإيديولوجية والحرص على الانسجام والتوافق مع أفق انتظار (القارئ ـ النصي).

إن هذه الوظائف الثانوية تتبلور في سياق الصوغ الجديد لمفهوم الصراع كمكون من مكونات استراتيجية الخرق التي ينهجها هذا النص، وهو صراع بني «انطلاقا من سجل كلامي استخدمه راوي الرواة لخلق التعارض بين متطلبات الكتابة ومقتضيات السرد، أو بينه كوظيفة حكائية لها دور حاسم في النص، وبين سلطة لغوية يمتلكها كاتب مفترض وبها ينظم معمار النص كدلالة (لات) على أن ما نود التأكيد عليه، مع وجود هذا التعارض المفهوم، هو أن الخطاب الصادر عن راوي الرواة يتدرج في العرض، بصورة تكاد تكون منطقية، إلى موقف شامل، لايبرر به شخصيته النصية (كراوي الرواة) فقط، بل ويبرم مع القارئ المفترض «ميثاقا» ينهض على المكاشفة. ومعنى هذا أن راوي الرواة عندما يعارض الكاتب فيما افترضه له من مواقف، إنما يعلل وجوده كحاك في علاقة مع القارئ. ولا يبرز هذا التعليل بالوضوح الكافي إلا برسم المراحل التي قطعها للوصول إلى هذا المستوى»[67].



جدول رقم 6

3.8- لقد تفاعل الوعي النقدي مع الوعي الفني في هذا الفصل كما سبق التنويه

---

(66) الرواية. ص: 53.

(67) عبد القادر الشاوي. مرجع سابق. ص 4 ـ 5.

بذلك، وهو تفاعل تبلور معه مفهوم جديد للصراع، كما اضطلع فيه (الميتا ـ روائي) بوظائف منها (التوجيهية والتواصلية والإيديولوجية). وبالإضافة إلى كل هذه العناصر التشكيلية، يمكن إضافة وظيفة جديدة نطلق عليها «الوظيفة الأطروحية»، ونقصد من ورائها ما ينتجه المقام (الميتا ـ روائي) من أسئلة محايثة للسرد تستهدف بلورة تصور أطروحي حول الرواية من داخل الرواية. وهي وظيفة من خصائصها الحفرُ والبحثُ في السؤال الفلسفي والنقدي لفعل السرد نفسه. إنها مشتقة من صلب تفكير الرواية في نفسها، وكمثال على هذه الوظيفة، قول (المبئر ـ الأعلى) راوي الرواة:

ـ «كيف نحكي؟ هذا هو السؤال القديم الجديد. كيف ـ أنا راوي الرواة ـ أجعل رواتي يحكون انطلاقا من تجارب خاصة وأحداث عامة، واعتمادا على ما هو معتبر هاماً أو فاقدا للدلالة.. كيف أجعلهُم يحكون عن فضاء وزمان انتهيا، أو بالأحرى، يبدو أنهما انتهيا، داخل فضاء وزمان لاينتهيان، داخل زمان سرمدي في حركته وتدفقه»[68].

إن «الوظيفة الأطروحية» تتجلى هنا في بحث الرواية عن مفهوم للحكي من صلب الممارسة نفسها، وهو بحث سيتواصل عبر سيرورة الرواية في أفق بلورة مشروع نظرية للروائي Le Romanesque تبشر به الكتابة عبر قنوات متعددة من تحققها النصي. إن هذه الاعتبارات مجتمعة هي ما يجعل السرد معيشا «في الرواية بما هو هم متفاقم بين الكاتب والسارد (والمتلقي؟) بقدر ما إن الزمن والذاكرة والمعاناة الواقعية وخيبة الأمل هي تجارب وهموم تعيشها شخوص الرواية. ولذلك يمكن القول إن «لعبة النسيان» بحث مضاعف في تجربة الكتابة، استطاع أن يستدرج القارئ إلى معضِلاته فيما هو يتتبع بناء النص وهو قيد التشكل»[69].

9) محكي الكلام أفقا لتعدد اللغات:

1.9- مع شخصية (سي إبراهيم)، وفي سياق التبئير «المتغير»، يتراجع (المبئر المفترض) ليختفي خلف «كواليس» السرد! وفي تراجعه ذاك يتحول إلى مسرود له في مقابل الشخصية (سي إبراهيم) التي تتوّلى مهمة الكلام عن نفسها «شفهيا». إن المبئر المفترض يكتفي بتدوين كلام سي إبراهيم دون أية وساطة. ومن هذا المنطلق، فإن الوحدة السردية الثانية من الفصل الرابع تندرج بأكملها ضمن صيغة الخطاب المسرود (المنقول المباشر). إن سي إبراهيم وهو يبئر على ذاته الآنية والماضية يقدم وعيه ورؤيته للعالم والأشياء. ففي البداية يُحاور (المبئر المفترض):

«دابا أنت تتسولني على بزاف ديال الأمور، وباغيني نجاوبك عليها. هاذ الشيء

---

(68) الرواية. ص: 54.
(69) الصديق بوعلام. مرجع سابق. 165.

تبخصو وقت طويل، وأنا تابعاني صلاة العشا، وصعيب علي باش نحكي لك على حياتي من الصغر .. ما تاخذهاش مني قلة الصواب. على كل حال غادي نْعَوْدْ لك شي بركة، ولكن ما تكتَّرش علي السؤالات. وهاذ الشيء اللي غادي نقولولك أودي الأستاذ، راك تتعرفو، ما انتشي براني، أنت واحد منا وشحال من مرة سمعتني نتحكيه لاولادي. إنما دابا جاك على البال باش نسجلو في المسجلة (...)»(70). ونص ـ كلام الشخصية هنا يحضن «الشفهي» باعتباره تلفظاً يكرس لعبة خفاء وتجل مع المبئر المفترض. فالتبادل في المواقع يشكل مدخلا لاحتضان بعد جديد من أبعاد «الروائية» قيد التشكل، ويتمثل في مبدأ الغيرية Altérité كصفة ملازمة للشخوص التي تقدم (صورها السردية)، وهي ملازمة تنعكس ـ أكثر ـ في اللغة بحمولاتها الإيديولوجية وتعدد مستوياتها وتباين دلالاتها. فبعد (سي إبراهيم) هناك (الطايع) و (الهادي) أيضا، وكلها شخوص ـ أصوات تنشأ عبر علائقها أنماط تواصل معينة تؤشر إلى بعض تحولات المجتمع ومستوياته الإيديولوجية، وذلك من خلال فعل اللغة ـ اللغات وحمولاتها.

إن «التعدد اللغوي» في هذا الفصل يعمد إلى نبذ أحادية اللغة والوعي «الذرائعي» عبر تشخيص أدبي لاصطراع أنماط الوعي واللغات ضمن حلبة الملفوظ الواحد. وبهذا يكتسب محكي الكلام «هجنة» تؤشِّر على بعد غيري في الكتابة :

- «قال، اسمع يا الهادي، كلامك ليس جديدا علي. أنا عشت وسط الفعل أكثر منك. خبرت، وعاينت، وتعلمت. لم أكن أسمح للفتور أن يتسلل إلى نفسي. لكنني الآن لم أعد أستطيع. لك أن تحلل كيفما شئت. أما أنا، فمقتنع بأن ثغرة عميقة نسفت ماكنت أحلم بتشييده.. أليس هذا شيئا مألوفا في التاريخ ؟

- مألوف. إنما ليس مألوفا أن تتوقع خلو طريقك من الثغرات. قد لا يكون انهزامك سوى انهزام مؤقت. لماذا تدير ظهرك للوسيلة التي تعبر بدقة أكثر عن وضعيتك وعن مطامح من تلتقي معهم في الأمل والاعتقاد ؟

- أنت تعرف أنني كنت دائما متدينا، فما الذي يضايقك في هذا التحول ؟

- ليس التدين هو المعضلة.. إنما الدفاع عن الحياة هو المعضلة.. حياة الذين انحدرت من صلبهم وأصبحوا هم وأبناؤهم مهددين بالقمع والقهر والموت البطيء. لاحق لك بعد عشرين سنة، في أن تعتزل معايشة الناس البسطاء الذين جعلوا منك رمزا وأملا.. تنسحب لأن آخرين استفادوا وتعبت أقدامهم ؟

(70) الرواية، ص : 57 ـ 58.

قال بنفاد صبر :

– اسمع. لست محتاجا لوعظك. أنت وضعت دائما الدين بين قوسين (...)[71].

إن هذا المشهد يستوعب حوارا بين صوتين ونمطين من الوعي الإيديولوجي واللغوي متباينين داخل حلبة الملفوظ الواحد : فللطايع لغته التي يسندها موقف ديني من العالم (بعد الإحباط الذي انتهت إليه رحلته «النضالية» وتاريخه السياسي وهو موقف متشائم وزاهد). وفي المقابل، هناك صوت (الهادي) ولغته (التي يسندها موقف متحرر من ربقة الديني وداع إلى الانفتاح على الحياة رغم كل الهزات والخيبات). وبين هذه الشخوص (سي إبراهيم + الطايع + الهادي) تلتقطُ الرواية جدلية اللغات كأفق لتشخيص أدبي يكرس وعيا عميقا «للروائي» Le romanesque باللغة وقدراتها على تكسير أحادية التنميط اللغوي الكلاسيكي. إن اللغة من هذا المنظور، تشكل مدخلا آخر لممارسة المفهوم المتجدد لمكون الصراع داخل الممارسة الروائية، فهو صراع في مستويات اللغة وطبقاتها المشخِّصة والمشخَّصة. ومن هنا فإن مبدأ الغيرية يشكل- في مستوى التحقق النصي – خرقا لأي انغلاق مفترض للسردي حول المرجع (البيوغرافي)، خاصة وأن النص يراهن على سؤال الذات في استراتيجيته الفنية. فضد أية أحادية لغوية أو «مونولوجية» سيرية ! – إذا جاز التعبير – تعانق الكتابة التجريبية بعدا غيريا بواسطة تكسير اللغة وإخضاعها لتعددية الأصوات وأنماط التواصل وتمايزهما. ويعد الفصل السادس من الراوية (زمن آخر) نموذجا أكثر تمثيلية لهذا الجانب في الرواية. «إن التعدد اللساني وتراكب اللغات مرتبطان باختلاف أصوات الشخوص وتعدد المنظورات، وعليه، فنحن نجد حركية لغوية في أسلوب الرواية، بدل التعبير بلغة مباشرة أحادية، تغفل التعدد اللساني – الاجتماعي. فمن خلال التذكر، والفعل والمشهد المستحضرين، والفضاء والرؤية، ودرجة الوعي المتحرك، نلمس حوار أصوات متفاوتة من حيث تعارضها واتحادها. إن العلاقة بين «الهادي» و «الطايع» تتعدى القرابة الدموية (الأخوة)، لتعكس موقفين متباينين مما يحدث في العالم الخارجي، وصوتين متعارضين، يتشبث كل منهما بيقينه أو بما يخاله كذلك. وهذه العلاقة تبلغ حد التباعد والعداوة، غير أن كل صوت يعبر عن منظوره المستقل، فيما نستطيع نحن التقاط مواطن الاتصال والانفصال، وتحولات الوعي من خلال الحوار بينهما»[72].

---

(71) الرواية. ص : 87.

(72) الصديق بوعلام. مرجع سابق. ص : 176.

الفصل الخامس :

10- الكتابة بالجسد :

1.10- يشكل هذا الفصل امتدادا للإرهاصات الإيروسية التي حفل بها الفصل الثالث من الرواية، غير أن انفتاح الكتابة في (قلت وكم يهواك من عاشق) ـ وهو عنوان الفصل ـ على تيمة (الجسد) يشكل تجاوزا لكل طابع «محافظ» ميز الحديث عن (المرأة والجنس) في الفصول السابقة.

إن الشخصية المحورية ـ هنا ـ تتحرر من «رقابة الأم»، وتسعى إلى تقديم «صورة سردية» متميزة عن نفسها وهو تميز مصدره اختلافها (جسدا ولغة) عن غيرها من الشخوص الثانوية : (الأم ـ الخال ـ زوج الأخت ـ الأخت ـ الأخ). فإذا كانت هذه الشخوص قد تكتمت عن «أسرار أجسادها»، وهو الأمر الذي أفصح عنه (الطايع) بصريح العبارة لدى قوله :

«جسدي لا أستطيع أن أتكلم عنه»(73).

فإن (الهادي) يترك لجسده المجال لاستنطاق ذاكرته، وبهذا ينكتب الروائي عبر الجسدي. فالاسترجاع يستدرج متنا من القصص الصغرى، محورها (المرأة) في علاقتها الجسدية بجسد الهادي : إنهن نساء الهادي اللواتي يختلفن عن شخصيات (الأم والأخت)، فلكل امرأة منهن مع جسد الهادي حكاية، وهي مادة سردية تؤسس الكتابة وفق تحفيز مبدأ الرغبة. فالرغبة في الكتابة التجريبية تشكل مدخلا ـ أساسيا ـ لاختراق تحنيط المقدس (لغويا كان أو جسمانيا أو أخلاقيا). إنه أفقُ الكتابة بالجسد، وهو مناط التلوين القيمي للسرد وفق مثيرات أسئلة الحداثة وغواياتها.

2.10- تركيبيا، ينقسم بناء هذا الفصل إلى ثلاثة مقاطع سردية، ينهض فيها بوظيفة التبئير (المبئر السير ـ ذاتي)، حيث يراوح بين محكي الأحداث ومحكي الأفكار. أما (المتن القصصي) الذي ينتسج حول تيمة (المرأة) فتتقاسمه أربع حكايات «ملخَّصة»؛ فمتذكر الشخصية المحورية ينزاح ليستحضر حكايات :

أ) **امرأة القاهرة البشعة**(74). ب) **امرأة مدريد المشتعلة**(75).

ج) **المرأة التي لم تذق هزة المجامعة مع زوجها طيلة عشر سنوات**(76).

د) **المرأة العشيقة (ف/ب)**(77).

---

(73) الرواية، ص : 81 .

(74) الرواية، ص : 95 .

(75) الرواية، ص : 96 - 97 - 98 .

(76) الرواية، ص : 97 - 98 .

(77) الرواية، ص : 98 - 106 .

وهذه الأخيرة تستأثر بمسافة سردية أطول ـ نسبيا ـ من المسافات التي استوعبت بقية المتن الحكائي. رغم «التلخيص» و «الحذف» الذي جعل بياضات الكتابة تبدو كثيرة.

ومع ما في مستوى الخطاب السردي من لعب محدود يتجلى في المراوحة بين ضميري المتكلم والمخاطب، وإدراج تلفظات الشخصيات النسائية وفق أسلوب السرد المباشر، فإن الخاصية اللافتة في هذا المحور تتمثل في مطارحة الكتابة لأسئلة ثقافية قديمة ـ جديدة، تتعلق بـ :

ـ (سؤال المثاقفة.
ـ مأزق العلاقة بالغرب.
ـ المرأة بين الأنا والآخر ... الخ).

إنها قضايا وأسئلة نظرية وفكرية تخترق الحقل الدلالي للكتابة وهي تحتفي بالإيروسي ساعية إلى استبدال انشدادها السابق إلى (الفقدان) عبر انفتاح مبتهج على الرغبة وممكنات المدنس ضد كل الموانع والمحظورات. فعشيقة باريس بجسدها ولغتها تكشف الجانب المتمرد والجنون الشبقي لشخصية (الهادي)، حيث يتم نبذ الاعتيادي والمبذول وتتاح لذاكرة الجسد أن تنكتب بحثا عن قيم جمالية تبتهج فيها الكتابة بذاتها. وإذا كانت رسالة العشيقة (ف/ب) إلى الهادي (المثبتة في نهاية الفصل) تشكل ملفوظا نموذجيا لاحتضان هجنة اللغات، فإنها كخطاب «مستنسخ» تنضاف إلى سياق الخطابات المستنسخة التي حفلت بها الرواية ككل، وخاصة الفصل الرابع حيث ذيَّلَ (راوي الرواة) الفصل بإثبات بعض وثائق المؤلف مثل : (بلاغ بدون مناسبة ـ (مذيع يصف مسابقة الجمال) ـ (عين تافرانت بدبدو تحتكر من طرف من لاحق لهم فيها). إنها أشكال خطابية متنوعة تستقطبها الكتابة ضمن أفق استراتيجيتها الحوارية، وهي تنضاف إلى غيرها من أنماط الخطاب مثل : «الموشح الأندلسي المنشد، النص الشعري الحر، الخطاب القرآني، الحديث النبوي المروي باللغة المحكية ؛ النص الشعائري ؛ النص الشعري القديم ؛ الفيلم السينمائي، الحضور الخلفي لنص ألف ليلة وليلة ؛ القصص الديني ؛ الأغنية العربية.

هذه المستويات هي بعض الجوانب المكونة للنسيج الأسلوبي للرواية. إنها تتضافر فيما بينها لتعطي «لعبة النسيان» تفردها الأسلوبي، حيث إن الوحدات التي رأينا تنصهر داخل الكل الأسلوبي، مع، احتفاظ كل وحدة بنوعيتها ونكهتها، لتعبر عن التحاور والتعالق بين اللغات والأوضاع»(78). يبقى أن الكتابة في هذا الفصل تتخذ من الجسد منطلقا للسرد والتذكر، وهو أفق أسلوبي ـ كذلك ـ لأنه يبرز لغة الجسد ولسانه، وبهذه القيم المتراكبة، ينزاح اللعب إلى مستويات قيمية تتجاوز المفهوم اللساني أو البنيوي المحض للجمالية.

---

(78) الصديق بوعلام. مرجع سابق. ص : 175.

الفصل السادس :

11- في البحث عن تعريف للروائي (الوظيفة الأطروحية) :

1.11- « إنني أتحمل أمامك، أيها القارئ، مسؤولية سرد هذا الفصل حتى يطمئن المؤلف»[79]. بهذه العبارة ينهي (راوي الرواة) المقطع السردي الثالث والأخير من الفصل السادس المعنون بـ (زمن آخر). وهو فصل «متقطع» كغيره من الفصول، تنقسم وحداته السردية إلى ثلاثة أقسام :

أ) **استهلال نوبة العشاق.**

ب) **إضاءة.**

ج) **يقول راوي الرواة.**

ومن خلال استقراء المقطع السردي الأخير، يتم الوقوف على مشهد يدور فيه الحوار بين (المؤلف) و (راوي الرواة). إنهما يتحولان هنا، إلى ممثلين Acteurs يبئر عليهما (مبئر ـ سام) تؤشر على وجوده قرينة الفعل المضارع : «يقول» راوي الرواة. وقد انتبه أحد النقاد إلى هذا الجانب عندما قال : «على أن الذي يستحق الانتباه أيضا هو أن راوي الرواة، وقد اكتسب الصدارة على حساب الكاتب المفترض، لم يتحرر مطلقا من سلطة سردية أقوى منه، أشرت لوظيفته في النص بالقول، وقد وردت هذه السلطة السردية بصيغة الماضي (قال راوي الرواة) (ص 30) مرة، وبصيغة الفعل المضارع ثلاث مرات (يقول راوي الرواة) (ص 53، 88، 130). وهو ما يجعل وظيفة الحكي مركبة تركيبا رمزيا، لأن القول فيها سابق على المقول. على النحو التالي :

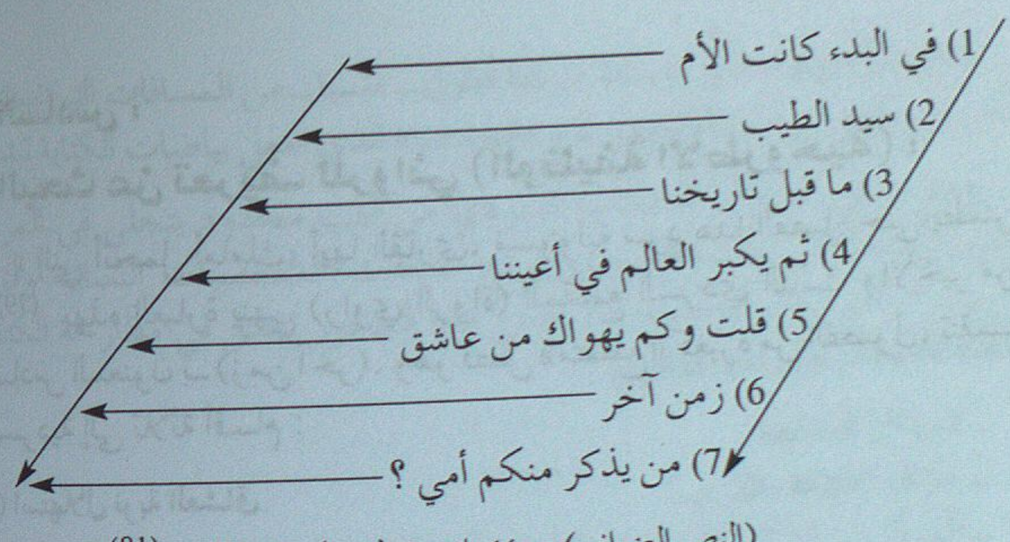
ـ الكاتب (المفترض) [القائل (الراوي) ⟵ راوي الرواة (المقول) ⟵ الرواة] القارئ المفترض[80].

وأيا كان التوصيف الذي يمكن إعطاؤه لهذا العنصر التشكيلي، وما يلازمه من تأويلات ممكنة، فإنه يؤشر على استمرارية التمفصلات (الميتا ـ روائية) ضمن سيرورة السرد، حيث يتم تكسير الإيهام باستقرارية اللعبة في كل مرة تخلد فيها المحافل السردية إلى تشغيل وظائفها بشكل اعتيادي. وهكذا فمن (المبئر الأعلى ⟸ راوي الرواة) إلى (مبئر ـ سام) يختفي خلف كل تحقق نصي ولا يظهر إلا في «سلسلة» العناوين التي تواكب الفصول والمقاطع السردية، مكرسة كتابة «شذرية»، «مقطعية» تحدد (العناوين) وجهة السرد و «خطيته» غير المألوفة :

---

(79) الرواية. ص : 135.

(80) عبد القادر الشاوي. مرجع سابق. ص : 4 - 5 .



(النص العنواني) ومؤشرات خطيته الموازية للسرد[81]

إن متن هذه العناوين يشكل خطابا «موازيا» لبنية الرواية، وهو خطاب مصدره (مبئر ـ سامٍ) تفوق مرتبته مرتبة ما اصطلحنا على تسميته بـ (المبئر ـ الأعلى) : راوي الرواة، وهو يعادل في موقعه (الروائي الفعلي). فإليه يمكن إرجاع (نص الإهداء) الذي يتصدر الرواية.

إلى ليلى

عن زمن يمتلكنا أكثر مما نمتلكه

إلى الخمليشي، الهرادي، الخوري، بوزفور :

«... فتوهم كأس الدر والياقوت أو الفضة (...) المحاسبي

(كتاب التوهم)[82]

إن هذا المنظم (السامي) للكتابة يؤطر استراتيجية النص ككل، عبر (نص ـ متن) «عنواني» يؤشر على مقصدية «خطية» مضمرة توجه منحى الكتابة من بدايتها أو بداياتها المفترضة إلى النهاية المختارة، بقصد يستجيب للخطة «التسلسلية» المتبعة في تنظيم الفصول والوحدات السردية. ومع أن معلوماتنا حول هذا (المبئر ـ المفترض) تبقى محدودة إلى أقصى حد، ولا يتيحها إلاّ التأويل، فإن تبئيره على شخصيتي (راوي الرواة) و (المؤلف)، هو ما يتيح (للميتا ـ روائي) في الاقتصاد السردي العام، أن يبلور ما درجنا على تسميته سابقا بالوظيفة الأطروحية، والتي حصرناها في معنى محدد يتمثل في «ما ينتجه (الميتا ـ روائي) من أسئلة محايثة للسرد تستهدف بلورة تصور أطروحي للرواية من داخل الرواية. وهي وظيفة من فعالياتها الحفر والبحث في السؤال الفلسفي والنقدي لفعل السرد نفسه. إنها مشتقة من صلب تفكير الرواية في نفسها».

---

(81) الرواية ككل.

(82) الرواية، ص : 3.

إن تمظهرات هذه الوظيفة تتمثل في مطارحة كل من (راوي الرواة) و (المؤلف) كشخصيتين في المحكي وليس كمبئرين لقضايا جوهرية تتعلق بمفهوم الرواية والتعريف الملائم لها وكذا كيفية ممارسة الكتابة الروائية. وقد تمثل هذا الطابع «الأطروحي» في خلافهما حول مفهوم الزمن[83]. وحول ما ينبغي سرده وما يتوجب السكوت عليه (أي نسيانه). أما عناصر التصور الأطروحي لـ «نظرية الروائي» التي يسعى الحوار إلى بلورتها فتتمثل في نبذ الفهم «الانعكاسي» السلبي للكتابة. فحيث يدعو المؤلف إلى الاهتمام بسلبيات الواقع الموضوعي :

ـ جماعة المليار دية.

ـ مشكلة بطالة خريجي الجامعات.

ـ ملف القضاء (المحاكمات) أو سياسة الحكومة (...)

وهي جميعا «موضوعات» وقضايا ساخنة ترتبط بالواقع الموضوعي كمرجع أحادي مفترض للكتابة، فإن (راوي الرواة) وعلى النقيض من الطرح السابق، يدعو إلى تصور للكتابة الروائية يرتكز على النسيان كمبدأ للتذكر بما هو جوهر الكتابة الروائية : نسيان سلبيات الواقع الموضوعي والاحتفاء بالإيجابيات فقط : «انس السلبي وتذكر الإيجابي، لأنك في حالة العكس تبطل «لعبة النسيان»»[84].

بهذه المحاولة في البحث عن تعريف للروائي من داخل الكتابة الروائية نفسها، يشتغل الوعي النقدي المحايث في محاولة لتحقيق انسجام وتناغم بين «مقصدية» عنوان الرواية (لعبة النسيان)، وطبيعة التصور الأطروحي الذي يبشر به تحققها النصي. وبهذا المعنى، يكون (المبئر ـ السامي) ـ منتج عناوين الرواية ـ قد أخضع حوارية (المؤلف) و (راوي الرواة) لمقصدية فهمه وتصوره العام لمفهوم الكتابة الروائية ككل. فهل يكون هذا (المبئر ـ السامي) هو الناقد محمد برادة ؟!

إن الإجابة بالإثبات أو النفي لن تفيد في شيء. غير أن ما يستدعيه هذا التعريف الجديد للروائي القائل بجدلية الحذف (النسيان) والإثبات (التذكر)، قد يتمثل في هذه المفارقة التي كرستها ـ بهذا الصدد ـ بعض القراءات النقدية المواكبة. فقد ذهب أحد النقاد ـ كما سبقت الإشارة ـ إلى اعتبار (لعبة النسيان) : «سيرة عائلية، لأن الكاتب لم يركز على نفسه كبطل السيرة، ولكنه تناول أفراد عائلته حوله (...) وهي سيرة عائلية أيضا في احترام الكاتب لها وتقديرها إلى درجة توحي بكمال أفرادها (...)»[85]. فهل يكون ما يعنيه الناقد بـ «الاحترام» هو ما تدعوه الرواية نفسها بلعبة نسيان السلبيات؟!

---

(83) الرواية. ص : 132 - 133 .

(84) الرواية. ص : 134 .

(85) محمد أقضاض. مرجع سابق.

12- السخري :

2.11- في سياق الجدل المحموم بين «الكاتب» و «راوي الرواة» حول تعريف ملائم لـ «لروائي»، يضطلع المشهد بتقديم خطاب تهكمي مفرط في النقد والسخرية. فهو ينتقد الواقع السياسي ويسخر من مظاهر الفساد والتعهر في المجتمع. وهي وظيفة إيديولوجية توازي الوظيفة الأطروحية لتجعلا من الممارسة الروائية «أداة نقد وأداة إنتاج معرفة، وصياغة تخييل»(86)، غير أنها تختلف عن المفهوم السابق للوظيفة الإيديولوجية :

- «صاح المؤلف : ما أكثر الإيجابيات !! الجميع يعرفها، وهي بالفعل سمة مميزة لزمننا. أنا أذكر لك منها ثلاثاً : فوز عويطة ونوال المتوكل في بطولة العدو البري العالمية، واقترابنا من الكأس في مباريات المونديال بمكسيكو، ثم الشروع في تشييد نفق يربط ضفاف إسبانيا بأرض المغرب.

قلت مستفسرا : ظاهرة عويطة وتفوق فريقنا الكروي في مكسيكو، فهمناها، تؤكد بالعربي الفصيح : كل ورجلاه، وإذا ضاقت سبل العيش أمامكم، فاستعينوا على قضاء حوائجكم بالرجلين. ولكنني لم أفهم بعد إيجابية النفق الواصل بيننا وبين الجيران الشماليين. قال المؤلف مبتسما : آن لك أن تفهم قيمة الجغرافيا. سنصبح صلة وصل بين قارتين، وستحمل السيارات والشاحنات والدراجات النارية والهوائية آلاف الزائرين والزائرات من أوربا إلى إفريقيا، والعكس بالعكس ... معنى ذلك أننا سنصبح امتدادا لقارة عظيمة نتزود منها بكل شيء. وكل مواطن يستطيع أن يجتاز الطريق البحرية ليفتح عينيه ويتعلم ويستفيد بالاحتكاك، أي نعم بالاحتكاك. وهذا أحسن تجسيد لتقارب الشعوب وتعاونها. يكفي أن ننتبه إلى موقعنا وأن نستفيد من منحة الجغرافيا لنحل جميع مشكلاتنا. أبواب الأمل، إذن، مشرعة لأن بلادنا ستنفتح حقا على قارة العلم والتكنولوجيا والسوق الأوروبية المشتركة.. فهل أدركت الآن أهمية النفق الواصل بيننا وبين الشمال ؟»(87).

إن الاشتغال الإيديولوجي في هذا المشهد ينهض ببلورة عنصر السخرية في الكتابة الروائية، وهو بعد فني ينضاف إلى الأبعاد السابقة ليجعل من فعل السرد أداة نقد ومعرفة

---

(86) محمد برادة : (الرواية العربية المعاصرة استشراف لآفاق التطور المستقبلي). دراسة ملحقة بكتاب (الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع - بحوث تمهيدية) مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. 1987 ص : 207.

(87) الرواية. ص : 134.

في الآن معا : نقد لاستراتيجية الحكي التقليدي وبحث عن معرفة أعمق بأسرار الكتابة، ثم نقد للواقع التاريخي ومعرفة أعمق ـ كذلك ـ بآفاته وتشوهاته المقرفة، وهما معا (النقد والمعرفة) عنصران أساسيان لكتابة لا تنفصل عن (المرجع الموضوعي) إلا لتتصل به.

إن السخرية من الخطاب الرسمي ووضع لغة الحكومة موضع تحطيم عن طريق أسلبة بارودية ـ حسب التعبير الباختيني ـ تستدعي خطابات أخرى لتحاكيها بسخرية ـ أيضا ـ كما هو الشأن بالنسبة للحديث النبوي الشريف : « استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان» حيث يتحول إلى «استعينوا على قضاء حوائجكم بالرجلين!!». وهو استثمار للغة الدين بقصد السخرية من «لغة السياسة». فتهجين اللغة ووضعها موضع تشخيص أدبي يشكل جانبا أساسيا من هاجس التكسير الذي رافق سيرورة الرواية منذ البداية. وبهذا يتراكب المعرفي والنقدي، الفني والإيديولوجي، التراثي والآني لتنتسج كتابة لَعِبية تسخر و «تتأدلج» لكن خارج أي وهم تقليدي بـ «التطابق بين التخييلي والواقعي» !

13- بين التجريب والاختبار :

1.12- من الأسئلة المحرجة التي سبق طرحها في مقدمة هذه المقاربة، والتي يلح طرحها على مدى سيرورة التكون النصي، سؤال الفرق بين (التجريب) و (الاختبار) في هذه الرواية، إذ ؛ ما الذي يعطي لـ «لنقدي» حق اقتحام «الروائي» ؟

إن مثل هذا السؤال الملح يطفو باستمرار مع كل وقفة يتمظهر فيها الاشتغال النقدي داخل سيرورة الاقتصاد السردي. وهذا ما يمكن تسجيله ـ بصفة خاصة ـ مع المقطع السردي الأول من الفصل السادس الذي يحمل عنوان (استهِلال نوبة العشاق). فأول خاصية تميز هذا المفتتح تتمثل في عنصر «التشكيل الحروفي البارز» الذي تطبع به الكتابة. ذلك أن لون المداد يزداد سوادا عن سابق عهده في الفصول السابقة، مما يجعله يبدو لطخة فحمية دامسة (أو محتقنة) في بياض الصفحات (109-116). وهو ما لا نجده إلا مع المستنسخات التي أثبتها (راوي الرواة) في نهاية الفصل الرابع. وبمجرد تجاوز هذه العتبة (البصرية) والانخراط في لعبة القراءة، يتبين أن هذه الخلفية «الكاليكَرافية» تحتكم إلى مقصدية فنية ونظرية محددة. يقول (المبئر السير ـ ذاتي) :

ـ «كون منغلق ومفتوح، أقول دائما كلما اجتزت «باب الجلود» أو «البطحاء» في طريقي إلى منزل الطفولة ومرابع الشيطنة وفسحات اللعب والسمر. أتمتم بأشياء كثيرة،

مختلطة، مبهمة، غالبا بدون معنى، وأنا أرتاد سبلك ودروبك وأزقتك للمرة التي لا أدري موقعها في ترتيب الألف (...)(88).

إن الأمر يتعلق بالمكان، وإن شئنا الدقة، بمفهوم معين للمكان تختبره الكتابة المحملة بقصدية نظرية تستهدف إيجاد معادل نصي لها في الممارسة. يقول برادة الناقد : «فضاء الرواية، مثلا، لايمكن أن يقوم بدون علائق مع الزمان، ونتاجُ هذا التلازم يصبح عنصرا جوهريا في البناء يمكن أن نطلق عليه مع باختين تسمية الكرنوتوب chronotope أي تجسيد الزمان داخل الفضاء. وحول الكرنوتوب تتحلّق العناصر المجردة في الرواية (الأفكار، التعميمات الفلسفية والاجتماعية ...) لتأخذ بواسطته دما ولحما، وتسهم في تحقيق الطابع التصويري لفن الأدب»(89).

إن هذا النص النقدي لبرادة المنظر لهو ما يضيء هذا الاهتمام «الكاليكَرافي» بفضاء الصفحة في هذا المقطع السردي المتمحور حول (فضاء فاس)، وقد عاد إليه الهادي بعد سنوات من عمر الطفولة. ففي هذا الوعي المضاعف لمفهوم الفضاء كمكان على بياض الورق (منفصل عن المكان النصي التخيلي)، ما يستدرج السؤال السابق إلى الصدارة، بحيث تغدو ـ هنا ـ فعالية السرد وعفويته، انطلاقته المتحررة أو «تقولبه»، أسئلة مشروعة تضع في المحك مشروعية هذه «القصدية النقدية» ضمن مشروع يتخذ له من «الإبداع» منطلقا وهدفا : فهل يكفي القول بأن «التجريب هو الوعي بالتجريب» لكي ينتزع مثل هذا «التطابق الاختباري» ـ بين التصورات النظرية والممارسة الإبداعية ـ شرعية القبول الفني ؟

إننا نقرأ في الخطاب النظري الموازي للتجربة قول الناقد محمد برادة : ـ «(...) إن الروائي لا يوجِدُ الأمكنة والناس والأشياء وإنما يحاول أن يحدد علائقه بها انطلاقا من حالة شعور Etat d'ame على حد تعبير مالارميه، وعبر هذه العملية فإنه يخلق الأمكنة والناس والأشياء ملونة بمشاعره ورؤيته وتذكراته وأحلامه. إن المكان كمكان يلتغي داخل الرواية ليصبح فضاء مجسدا للزمان داخل المكان. من ثم فإن فضاء الرواية هو أشمل من الأمكنة التي تتحرك عبرها الشخوص. فضاء الرواية يطمح إلى أن يكثف

(88) الرواية. ص :109 إلى ص : 116.

(89) محمد برادة : (مداخلة في ندوة (المكان والإبداع) م.ج. الاتحاد الاشتراكي. العدد 244 - 18 شتنبر 1988 . ص : 3 - 4.

ويلحم الأصوات والكلام والروائح والمرئيات التي تبدو مشتتة في دنيا الواقع (...)(90).

وفي الرواية نقرأ : «(...) وأنا أرتاد سبلك ودروبك وأزقتك للمرة التي لا أدري موقعها في ترتيب الألف. أتمتم حتى أدفع عني الغربة وأؤكد الانتماء لأحجارك.. حتى أتحمل الدهشة المستولية علي أمام جدَّة السحنات والكلمات والرطانات، أمام الألوان المتناسلة من بلورة موشورية تظلل فضاءاتك : «قد سمع الله لمن حمده» تأتي من مسجد صغير مشرع الأبواب، «تعالوا على لَمْلِيح» يقولها بائع الفواكه، «ثلاثماية وخمسين ريال. حراج» ينادي الدلال وسط زحمة الشرابليين، «أنا عبد الزين» يصيح خراز من داخل دكانه وهو ينظر إلى سرب من العيون المشعة، المتلألئة، وراء اللثام، برد ياعطشان» يردد بائع المشروبات غير بعيد من أحد أبواب مسجد القرويين ...»(91).

إنها «الأصوات والكلام والروائح والمرئيات التي تبدو مشتتة في دنيا الواقع» كما يقول برادة الناقد. وما يحدد نقطة ارتكاز هذه (الفضائية) هو حالة الشعور والعلاقة مع الزمان الذي يغدو مجسدا داخل الفضاء (...) الخ. لكن، هل يمكن النظر إلى هذا التطابق والتوازي بين الممارستين (النقدية ـ النظرية) الخارج ـ نصية، والروائية «التجريبية» بعين القبول الفني ؟

إن السؤال المأزقي الذي يبقى مفتوحا بالنسبة لهذا التلازم بين حقلين، والتبادل «الآلي» بين وعيين : «نقدي» و «فني» هو سؤال الفرق : فأين ينتهي النقد لتبدأ الرواية؟ ومتى يتقدم الروائي ليتراجع النقدي ؟ وبصيغة شمّالة : ما الفرق في هذه الممارسة بين التجريب والاختبار ؟ أي ما الفرق بين الإبداع التخييلي وتنفيذ الأفكار والنظريات ؟!!

14- سقوط الأقنعة :

1.13- هنا، في هذا الفصل الأخير الذي يحمل عنوان (من يذكر منكم أمي ؟) تكتمل دورة لعبة الحكي. وهي دورة ابتدأت بالأم وتنتهي بها. وبانتهاء الرواية تحت عنوان فرعي (تعتيم) يكون رسم الاختتام من توقيع المبئر السير ـ ذاتي وهذه المرة ينفسح المجال للمحكي السيكولوجي ليخضع بدوره للعبة الضمائر. فإذا كان (صوت الهادي) المقنّع بالمبئر السير ـ ذاتي قد حدد علاقاته السابقة بكل شخصيات الرواية على أساس التناغم، وخاصة بالنسبة للأم (لالة الغالية) حيث الاستسلام للذوبان في شخصيتها، فإن «مأزق» العلاقة بالأم، سوف لن يقتصر في هذا الفصل على (الهادي)،

---

(90) المرجع نفسه. ص : 3 - 4.

(91) الرواية. ص : 109 - 116.

بل سيتجاوز ضميري المتكلم والمخاطب، ليمتد مع (ضمير الجماعة) : إن كل شخصيات وأصوات ولغات الرواية، التي تناوبت على أدوار الحكي والاستذكار تسقط «أقنعتها» - في هذا الفصل - وتتوحد في «جوقة» مسرحية تهتف بصوت جماعي في اتجاه الأم مناشدة عبرها أفقا حلميا، «قياميا» له الاستباق اختلالاً زمنيا :

- «(...) المدينة اغتنت، وستقدم ألف ثور يذبح في باحة ضريح مؤسس المدينة هذا العام. سيكون الدم غزيرا، نافورة تنبجس من الأرض، وسيرقص الأطفال والمراهقون والشباب، ثم يعمدون أرجلهم الخيزرانية بدم الذبائح الدافئ. ستدوم الرقصة إلى ما لا نهاية، ويشارك في مباراة المشاقفة أطفال المدن الأخرى. سيُغنون كلهم ويهللون. أصواتهم جميلة يا أمنا أنت تحبين الأذكار والبردة والهمزية، وهم ينشُدون أشعارا فاتنة تصف الربيع خارج الأسوار (...)

تعلو الهمسات والهمهمات، تنتسج القبلات بين العائدين والمقيمين وشاحا شفافا، ويبدأ الطواف عبر الأزقة والإيقاع موحد، متواتر واهتزازات الأجسام مضبوطة :

- حي .. حيّ .. حي .. حيّ

نريدك أن تبقي معنا، لن تفلتي منا هذه المرة. لن نضيعك. سنستمد منك الصبر والإصرار على البقاء : نتعلم منك البسمة المتناسلة والوحدة المتعددة (...)»(92).

إنه طقس مسرحي، يتوقف فيه (اللعب السردي) وتسقط أقنعة التبئير لتتوحد جوقة الأصوات خارج كل قواعد التناوب والتقطيع والتداخل والتفاوت والتعدد والتنويع والتحويل (...) الخ. وحيث تتحول الأم إلى سؤال سياسي :

«(...) لا تؤاخذوني أيها الإخوان فأنا لدي سؤال يشغلني منذ فترة وهو : هل تعرفون أمي ؟ هل أحد هنا يتذكرها ؟»(93). يرتفع إيقاع (اللعب) حد الغياب، فتكتمل دورة السرد وتنغلق. من الأم إلى الأم. وبكلمات تبدو كما لو كانت «اعتباطية»، يسجل «منظم السرد» إقراره بأن الكتابة صارت «لحظة معلقة. لحظة تنسيك لعبة الأصوات والحروف. إطلالة على أصوات وكتابة مجهولة لحظة بدئية، لكن لعبتها لن تدوم طويلا»(94).

---

(92) الرواية. ص :148 - 149 .

(93) الرواية. ص :142 .

(94) الرواية. ص : 149.

هـ ـ خلاصات مؤقتة :

ـ ليس هذا النص السردي (سيرة ذاتية) بمقياس «فيليب لوجون»، ولا هو نوع من الأنواع المجاورة لها (المذكرات ـ السيرة الغيرية ـ القصيدة السير ـ ذاتية (...) الخ). إنها رواية بمقياس الميثاق المعلن على ظهر الغلاف وبغيره. أما كيف تؤسس الكتابة «روائيتها»، فهذا ما حاول الجرد التحليلي السابق الوقوف على بعض تجلياته.

لقد تمت المراهنة على بعض الآليات المنهجية المستمدة من الجهاز المفاهيمي «الجنيتي» في كتابه (وجوه III)، ولكن دون الانسياق مع كلية الطرح الذي يدافع عنه المشروع، وذلك لأن الإخلاص لأسئلة النص ـ موضع التحليل ـ كان هو الهدف، بحيث لم تتجاوز الخلفية المرجعية «المنهجية» وظيفة الترشيد. من هنا فقد زاوجت «اللغة ـ الواصفة» بين سلطتي : الوصف والتأويل، فكان المستوى التركيبي المرتبط بمعمار النص وبنائه يستدرج المستوى الدلالي والإيحائي، كما أن ما له ارتباط بالتيمات قد تحكم في توجيه القراءة لما له علاقة بنحو النص. وبهذا انخرطت «القراءة» في لعبة التعدد ومنطق الاحتمال اللذين تمليهما جماليات النص ورهاناته الفنية.

ـ إن (لعبة النسيان) رواية تجريبية، هذا ما حاولت هذه المقاربة أن تدافع عنه. ولكنها تجريبية بأي معنى ؟

إنها تجريبية انطلاقا من مرتكزات استراتيجيتها النصية التي تجنح نحو (الخرق) : خرق المعايير والقيم الجمالية الاتفاقية، وتأسيس قيم جمالية خلافية جديدة. وهي تجريبية، لأنها تنبذ مقولات ومفاهيم الرواية التقليدية، من (قصة) مبنية على وحدات (المكان والزمن والحدث) الثابتة، أو (حبكة) تقتضي (عقدة) وحلا لتلك العقدة، أو (صراعا) بين البطل والشخوص الثانوية تنمو به الحبكة وتتكامل الرواية (...) الخ.

إنها رواية تجريبية لأنها تنبذ قيم (الخطية والتسلسل والتماسك وفق منطق التعاقب بين البداية والوسط والنهاية ... الخ).

وبكل هذه المعاني وبغيرها، تعتبر (لعبة النسيان) رواية تجريبية، أي مجددة في حقل التكون الروائي العربي بالمغرب. أما مظاهر الخلخلة وعناصر التجديد التي تم الوقوف على بعض تحققاتها النصية فتتمثل في :

ـ ممارسة الكتابة كأفق للمعرفة والنقد.

ـ المراهنة على اللعب كمبدأ منظم لاستراتيجية التجريب.

ـ تكسير بنية النص وتقسيم بنائه إلى سبعة فصول معنونة وكل فصل ينطوي على

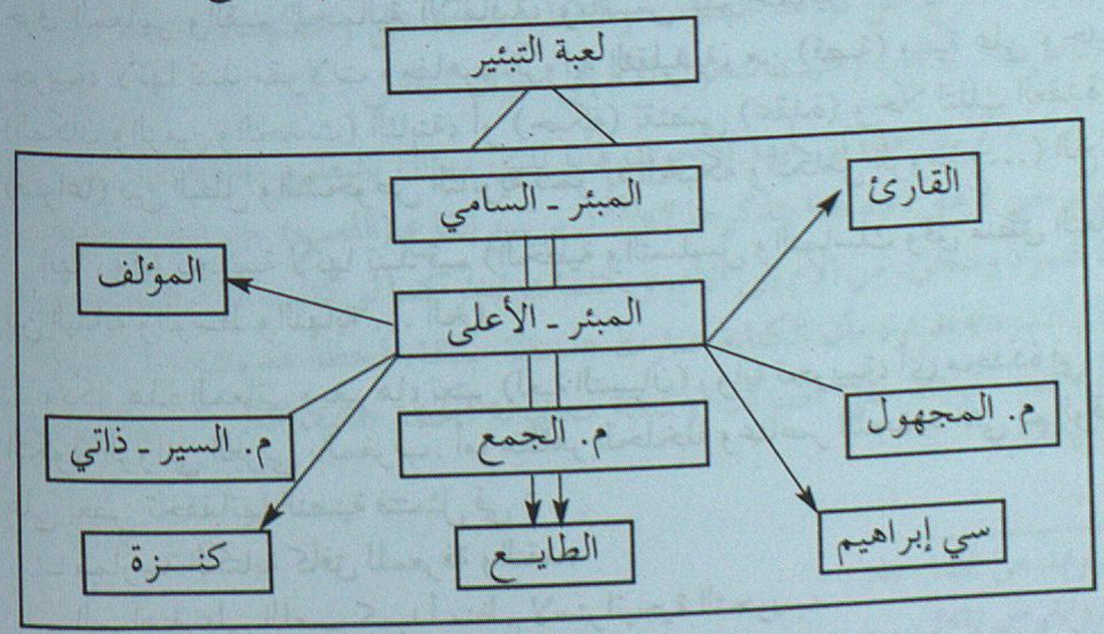
وحدات سردية تحمل هي الأخرى عناوين فرعية، مع تكرار بعض العناوين وهيمنة بعضها مثل (تعتيم).

– رسم شخوص روائية انطلاقا من محاولة تقديم (صور سردية) عنها، وجعل شخصية (الهادي) القاسم المشترك بينها، ومحور الرواية ككل.

– تنسيب (المنظور السردي) الذي قدمت عبره صور الشخوص السردية، من خلال اقتحام (لعب تبئيري) يحتكم إلى قواعد (التناوب والتغير والتعدد).

– إعادة النظر في عدة مقولات روائية مثل مكون (الصراع) وجعله يتجاوز البعد الأفقي (الهادي ≠ الطايع) المنحصر في دائرة (مادة التأليف)، ليشمل مستويات أخرى، كالخطاب الروائي (راوي الرواة ≠ المؤلف) أو (اللغة) كحلبة لاصطراع أشكال الوعي المتباينة وموضوع للتشخيص الأدبي.

– جعل الذاكرة والاستذكار منطلقا للحكي ؛ وهي (ذاكرة جمعية) توزع الأدوار والأقنعة وفق تراتبية هرمية تعتمد طاقما متعددا من «المبئرين»، يدفع توالدات المحكي للمرور عبر مجموعة من القنوات والتراتبات : ففي قمة الهرم هناك (المبئر ـ السامي) الذي يعادل الكاتب «الفعلي» محمد برادة، وأقل معرفة منه وتحكما هناك (المبئر ـ الأعلى) راوي الرواة. فالمؤلف (النصي ـ طبعا ـ)، وبعد هؤلاء جميعا هناك الثالوث (المبئر ـ المجهول / المبئر ـ الجمع / المبئر ـ السير ذاتي) فضلا عن الشخصيات التي تتولى بنفسها عملية التبئير على نفسها أو غيرها (سي إبراهيم ـ الطايع ـ كنزة).



جدول رقم 7

- خلق تباعد فني بين (المبئر السير - ذاتي) كمكون من مكونات الخطاب، و (الهادي) كشخصية من مكونات (مادة التأليف أو القصة المفترضة).

- التنويع في مستويات الصيغ الزمنية والأسلوبية والمراوحة بين الإيقاعات السردية السريعة والبطيئة (التلخيص ≠ المشهد) فضلا عن تقنيات (الوقفة والحذف) التي تنضاف إلى سابقاتها لتنتسج في مقامات الجدل بين الإيهام ونقضه، البناء وهدمه (...).

- هيمنة (الاسترجاع) كاختلال زمني بحكم مراهنة السرد على (الاستذكار) وتأجيل (الاستباق) إلى نهاية الرواية لتكسير أية رتابة مفترضة تنشأ عن الاسترجاع.

- تجسير الجدل بين سؤالي الذات والكتابة، السير - ذاتي والنقدي، مما طبع المسار السردي بازدواجية ينقسم معها الاشتغال السردي إلى مستويين :

1- خطاب يشتغل على (المادة السردية).

2- خطاب يشتغل على ذلك الخطاب مضاعفا إياه ومحايثاً لسيرورته.

- انبناء خطاب (ميتا - روائي) ضمن الاقتصاد السردي العام وبلورته لعدة وظائف ثانوية تكرس الوعي النقدي المحايث للوعي الفني، ومنها : الوظيفة التوجيهية، والتواصلية، والإيديولوجية، والأطروحية.

- سعي الرواية إلى تقديم تعريف لـ «لروائية» عبر تشغيل وظيفة أطروحية ضمن إواليات (الميتا - روائي).

- اللعب في مستويات البناء الروائي وفق مبادئ منظمة كمبدأي (التقاطب والتقعير) بحيث يغدو معمار الرواية منبنيا على التقابل والتضاد بين الفضاءات والمحافل السردية، والشخصيات واللغات، وجعل هندسة البناء النصي تحتكم إلى «تخطيطات ذهنية» متراكبة تلعب لعبة الاتصال والانفصال بين المكونات الجمالية، وهو منطق فني يحضن تداعيات تقعيرية تستوعب متنا من المحكيات الصغرى يلحمها السرد.

- نبذ (الوهم المرجعي) ودحض ذلك (النبذ) نفسه انطلاقا من سيرورة جدلية تراوح بين الإيهام بتطابق التخييلي مع الواقعي (المرجعي)، ونسف ذلك الإيهام، وهي سيرورة تدميرية يشتغل ضمنها المعيش والمتذكر في بوتقة المتخيل.

- إدراج تيمات (الموت والجنس) في مقام اللعب المراوح بين (السرد اللاّحق) و(السرد المزامن) مما يؤهل الكتابة إلى معانقة (السرد المتداخل).

- انفتاح النص على قيم جمالية وسلطة إيحائية تفرزها إواليات :

ـ الرغبة
ـ الفقدان
ـ السخرية

كحوافز للاستذكار وممارسة الكتابة بين الابتهاج والمأسوي، مع الانفتاح ـ أكثر ـ على بعد (الغيرية) كمدخل لاحتضان خطابات الغير.

ـ مساءلة الحدود الفاصلة بين ما هو تجريبي وما هو اختباري في الكتابة، وإجراء مقارنات (استفزازية) بين الخطاب النقدي (الخارج ـ نصي) للناقد (المؤلف) محمد برادة، وبعض تجليات الممارسة (النصية)، لوضع (مفهوم التجريب) عند (المؤلف ونصه) موضع مساءلة شاملة تستهدف تأكيد قلق القراءة إزاء اختبارية الكتابة (!).

ـ اتخاذ (السلب) مبدأ عاما ساريا على الممارسة التجريبية لـ (لعبة النسيان) من البداية إلى النهاية وهو المنطق الذي ترتب عنه تكسير «سردية» النص في النهاية، والسعي إلى استبدالها بأفق جديد لِـ «المسرحة» باعتبارها جمالية جديدة تؤكد قابلية الرواية لامتصاص مختلف القيم والانفتاح على كل الخطابات الممكنة.

إنها أبرز العلامات التي شكلت محطات هذه المقاربة التحليلية، وهي مقاربة تجريبية بدورها تتجنب تعذيب النص أو أسره في سرير (بروكست) !! فهل تشكل ـ هذه العناصر مجتمعة ـ أرضية للإجابة المباشرة على أسئلة فرضية العمل التي تم الانطلاق منها ؟

إننا بعد ترسيم الخطوط العريضة لمرتكزات الاستراتيجية النصية في رواية (لعبة النسيان)، نستطيع أن نجيب دون أية مواربة أو تحفظ أن هذا النص : نص رائد، مؤسس، تاريخي وإشكالي، أما الأسباب فيتصدرها ـ كونه ـ يتموقع في سياق الإشكالية ـ الأم للرواية المغربية والعربية : إشكالية التداخل بين الروائي والسير ـ ذاتي. وهو جذر تاريخي وأرضية نظرية صلبة تؤسس العمق الاستراتيجي لهذه المساهمة في علاقتها بمشروع التكون الروائي العربي بالمغرب. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، انخراطه في الأسئلة المأزقية المحرجة للرواية العربية ككل والتي سبق للعروي أن نبه إليها مع نهاية الستينات، لكن من موقع نظري مغاير هو (التجريب)، كمفهوم محايث وجديد للكتابة الروائية، وكبحث مضن وجاد لقلب الإشكاليات القديمة وإعادة صوغها بحثا عن مفهوم جديد للكتابة الروائية يتخذ من (المثاقفة) مدخلا للتموقع بين مثير (المغايرة) واستجابة (الخصوصية)، بين سؤال المحيط (المغرب) وأسئلة المركز (الغرب والمشرق العربي).

الفصل الثاني :

استراتيجية (الرواية ـ الرؤيا)

أ- أسئلة التنظير الروائي :

1.1- لعل إحدى أهم الخاصيات المميزة لتجربة المبدع أحمد المديني الأدبية تتمثل في حرصه على إنتاج خطاب تنظيري مواز للممارسة الإبداعية(1). وهو الأمر الذي قلّ ما نعثر على نظير له في حقل الإبداع الروائي العربي بالمغرب. ترى، ما هي أبرز العناصر المؤسسة لهذا الخطاب ؟ وهل يشكل نواة دعوة إلى تأسيس (تيار) أو (اتجاه) روائي قائم بذاته ضمن مجرى مشروع التأصيل الروائي العربي بالمغرب ؟

2.1- يرى المديني أن الفهم التبسيطي الساذج للواقعية في العالم العربي - سواء عند النقاد أو الأدباء قد أدى ويؤدي إلى مضاعفات سلبية كثيرة تنعكس على مجرى تطور الوعي الفني والنظري مما ينتج عنه كثير من المزالق والملابسات. يقول : «إن إحدى المثالب الكبرى في المادة الروائية والنقدية العربية التي رافقتها جاءت نتيجة فهم أو تأويل ضحل وتوثيقي لنظرية الانعكاس ولمفهومي المحاكاة Mimesis والواقعية Réalisme دون أن يتم التساؤل : بأي واقعية يتعلق الأمر، وبالاستفسار عن مفهوم الواقع نفسه ؟ وهل القصد هو واقعية الشخوص والنماذج والأنماط الروائية أم واقعية الأحداث والوقائع وعموما المسار الحدثي أم واقعية الممكن والمحتمل في النص الروائي»(2). إنه السؤال نفسه الذي سبق للمديني أن قدم عنه أجوبة متكاملة في غير مَا موضع. يقول : «إن الواقعية هي كتابة الاحتمالات في معاينة أو معاناة أو قراءة الواقع المعيش، وإن تنوع المعالجة وضروب القراءة ينتج، بالضرورة، عدة مستويات لهذا الواقع، ويلغي بالنتيجة، وحدته المزعومة، وانسجاميته المفترضة، وهذه العملية التي تخلق تعدد المستويات تسمح بالإمكانية الخلاقة للواقع الذي يتجدد باستمرار من زاوية رؤيا العالم (التناغم بين هموم الطبقة وتطلعاتها + انتقال ذهنيتها وانعكاسها على صعيد الكتابة في الرواية مثلا) من منظور الفنان الذي يعيش كفردية، أجل يعيش بهذه الفردية المتوحدة وإلا فهو ليس بفنان، قمة العزلات التي تستوعب حلبة العالم في صمت اللغة الهادرة، والصورة الحبلى بسلالة المتخيل.

ثم تسمح هذه العملية، من نحو آخر، بإنتاج مستويات مختلفة في الكتابة الإبداعية، وفقا للجنس المطروق، فالأساليب وتقنيات السرد في المحكي الروائي تتعرض

(1) من بين كتب وأبحاث أحمد المديني المعروفة في هذا المجال، هناك : ـ في الأدب المغربي المعاصر. دار النشر المغربية. 1985. ط. أولى.
ـ أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر. دار الطليعة. بيروت 1985. ط. أولى.
ـ الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث ـ التكوين والرؤية . مطبعة المعارف الجديدة. الرباط. 2000 .

(2) أحمد المديني : (أسئلة الإبداع ...) المرجع نفسه. ص 78 .

لمناوبات من التبدل والتولد تبعا لطبيعة التجربة المرصودة والزاوية المنظورة. ثم إن علينا أن نتحدث عن مستوى ثالث ينجم عن المستويين السابقين لنسميه جدل الكتابة»[3].

3.1- بهذه المنطلقات النظرية يقترح المديني تصوره الخاص للواقعية ؛ وهو التصور الذي يمتد ليؤكد «منهجيا ومفهوميا على مسألة التراتبية النسبية لمفهوم الواقعية في الأدب المغربي الحديث (حيث) يذهب إلى تنضيد المراتب التالية :

- الواقعية الاجتماعية
- الواقعية النقدية
- الواقعية الجديدة، وأخيرا
- واقعية الكتابة أو النصية المطلقة»[4].

ما هي مُرتكزات «واقعية الكتابة» أو «النصية المطلقة» ؟ وكيف يؤشر على أفقها خطاب التنظير الروائي عند المديني ؟

- «الشكل هو مضمونه والمضمون هو شكله في الآن عينه»[5].

هذه أول قاعدة ينص عليها المديني باعتبارها المرصد الذي يكشف مأزق الفهم التقليدي للواقعية. فالذي يفصل بين القالب الأدبي ومحتواه يسقط ضحية الاستيعاب المحدود والضيق لقضايا الواقعية والمحاكاة. لأن النص الأدبي - والروائي منه خاصة - ينبغي أن يطرح في مستوى الخطاب ذي البنيات والعلائق، ولأن المعضلة كمنت وما تزال تكمن، في تقديرنا - يقول المديني - في فهم الواقع كإمكانية واحتمال، وأخيرا الواقع كخطاب شعري Discours Poétique»[6].

أما القاعدة الثانية فتتمثل في مبدأ (الانسجام) وفق التصور الذي يراهن عليه جورج لوكاتش وامتدادات صيغته المتطورة مع غولدمان في مفهومه لـ «البنية الدالة»، يقول : «والمسألة كما يقول جورج لوكاتش، تتعلق بالواقعية، لا بوصفها، فحسب كما يذهب الظن غالبا، نمطا وتشكيلا للعلاقات الخارجية، والرصد لمنعطفات التضاد والمفارقة وتعدد المصائر وتشابكها، ولكن بوصفها، أيضا، جمالية، أي أسلوب نقل الرؤية،

(3) أحمد المديني : «في الأدب المغربي المعاصر». مرجع سابق. ص : 106 - 107.
(4) المرجع نفسه. ص : 108.
(5) أسئلة الإبداع ..... ص : 85.
(6) المرجع نفسه. ص : 83.

والأدوات والتقنيات المستعملة لذلك، بل طبيعة الرؤية ذاتها، وبوصفها تمثل الوحدة والانسجام في العالم الروائي ضمن العالم الخارجي»[7].

1.2- تلك كانت بعض المداخل الأولية المؤسسة لخطاب التنظير الروائي عند المديني، وهي مداخل تتفرع وتمتد إلى مستويات التحقق النصي في ممارساته الإبداعية. وإذا كان المديني يضع من (الواقعية) حجر الزاوية في تصوره النظري للعملية الأدبية، فلذلك أسباب وحيثيات، أهمها، أن سؤال الواقع والواقعية هما ما شكل الهاجس المركزي لجيل السبعينات الذي ينتمي إليه المديني. ولكي يكتمل التصور حول الإطار العام الذي تحكم في إنتاج هذا الخطاب، فقد يكون مفيدا الإشارة إلى أصداء هذه الأسئلة في بعض مستويات التبادل السجالي ـ الحواري الذي كان يطبع المرحلة.

2.2- ففي ندوة (الرواية العربية ـ واقع وآفاق) التي انعقدت بمدينة فاس عام 1980 - وكان المديني أحد المساهمين ضمن وقائعها بورقة ضمَّنها بذور تصوره الذي سيعيد صياغته في كتاب (الأسئلة)[8] ـ افتتح محمد برادة أيام الندوة بورقة عمل تحت عنوان (رواية عربية جديدة)، ومن بين ما جاء فيها انتقاده لمسألة تنظير الرواية العربية انطلاقا من أطروحات لوكاتش. إذ اعتبر أنها قد «ضيقت الأفق بدلاً من أن تفسح أرجاءه»، لأن النقد العربي لم يقرأ لوكاش، قراءة كاملة، أي في سياقه وتطوره وعلى ضوء الطرف المناقض له، أي من خلال المبدعين الذين كان يمثلهم برتولد بريشت في خصومته الجدالية مع جورج لوكاش. فإذا كان لوكاش قد ميز تمييزا جيدا بين الواقعيين والطبيعيين، وبين الملحمة والرواية، فإن ربطه لمستقبل تطور الرواية بانتصار البروليتاريا وعودة المناخ القريب من المناخ الملحمي، أي توحد الرؤية والتحامها، يجعل هذا الاستنتاج بالنسبة للرواية اختزالا منخلا يقفز على خاصيتها الجوهرية وهي الارتباط بالحاضر المتبدل، والاستمداد من التناقضات والصراعات ومن إمكانات التشكيل التي لا يمكن أن تخمن مسبقا. وهذا ما يجعل موقف بريشت على جانب كبير من الأهمية، لأنه يضيء أمامنا آفاقا جديدة من التفكير والممارسة .. إن بريشت عارض أن يتخذ نموذجا له الواقعيين الكبار مع تجاوز محدودية رؤيتهم التاريخية على نحو ما

---

(7) المرجع نفسه. ص : 83 .

(8) أحمد المديني، (ثلاثة أزمنة في زمن واحد)، ضمن كتاب (الرواية العربية ـ واقع وآفاق). دار ابن رشد للطباعة والنشر. 1981 . ط. أولى.

دعا إلى ذلك لوكاش .. كما رفض فصل التقنية عن التطور المجتمعي بدعوى أنها تنتج أشكالا متدهورة .. فالواقعية عند بريشت لا يمكن أن تفصل عن مجموع المظاهر الاجتماعية والسياسية والتكنولوجية وعن كل ما يعيشه الإنسان من مغامرات ونزوع إلى الاكتشاف .. فالواقع ممتد لا ينتهي عند حد، ومن ثم فإن الواقعية تعني أيضا البحث عن أشكال جديدة أي عن كل ما يرافق حياة الناس»(9).

بهذه الأسئلة المتناسلة، وبهذا الجدل الخصب، وهذا البدء في إعادة النظر وتصحيح مغالطات المرحلة السابقة، سيتساوق تبلور خطاب المديني التنظيري مع ظهور خطابات تنظيرية موازية، مما يؤكد تنامي الوعي النظري في الحقل الثقافي العام بمغرب نهايات السبعينات. وإذا كانت ندوة «الرواية العربية» قد توجت هموم وأسئلة ما يتجاوز عقدي (الستينات والسبعينات) بالمغرب، فقد أكد الطابع الحواري المتقدم لأسئلة كل من (المديني وبرادة وغيرهما) حول الواقعية، مؤشرات النقلة النوعية التي يشر بها الوعي النظري للظاهرة الإبداعية عند الكتاب والنقاد العرب (والمغاربة منهم بصفة خاصة).

لقد حرصت مداخلة محمد برادة على التذكير بالسياق السوسيو - ثقافي لتبلور تصورات وآراء لوكاتش(10) وهي خلفية للتنبيه إلى ضرورة أخذ مسألة (الخصوصية التاريخية) بعين الاعتبار. إن الهاجس نفسه نجده متحكما في القراءة الجديدة التي يقترحها المديني لمرجعيات الواقعية (لوكاتش - غولدمان) ؛ فالواقعية التي ينبغي اتباعها - من هذا المنظور - هي بالأساس : سؤال في المثاقفة، وجواب على الواقع. والعكس صحيح أيضا ما دام الحوار الأدبي مع النموذج الغربي (واقعية الكبار) لا يتنافى مع الانفتاح على اللحظة التاريخية، المغربية، العربية والإسلامية. إن الهوية الفنية للخطاب الروائي تقتضي الأخذ بعين الاعتبار أطراف هذه المعادلة، وبذلك - فقط - تتحقق «اللحظة الروائية التي تريد أن تتخذ لها من الواقع مادة عملها، ثم استثمار هذا الواقع

---

(9) محمد برادة : (رواية عربية جديدة). ضمن كتاب (الرواية العربية. واقع وآفاق). المرجع نفسه. ص : 10 - 11.

(10) من المعروف أن بعض أفكار لوكاتش لا يمكن استيعابها بشكل متكامل إذا لم توضع في سياقها السجالي. وينطبق هذا - بصفة خاصة - على مفهومه للواقعية المقرون بمناظرته الشهيرة مع بريشت. فإثر صعود الفاشية وانتشار «أدب المنفى» في الثلاثينات، تصدى بريشت للوكاتش محاولا سحب مفهومه للواقعية من مستوى الأفكار العامة إلى مستوى «النظرية»، أو إلى مستويين في النظرية : مستوى لوكاتش «الإنساني»، ومستوى بريشت «البروليتاري»، والمستويان يتمايزان بما يجعلنا أمام «نظريتين» واضحتي الاختلاف. انظر :

* Brecht : sur le réalisme. Paris : 1970. Les arts et la revolution. L'arche. 1970.
* G. Lukacs : Problèmes du réalisme. L'arche : 1975.

مصوغا صياغة فنية فيما يشبه القيام بإنجاز معادلة شاملة بين ما هو فني وما هو مجتمعي»[11]. ويمكن أن نضيف، بين ما هو غربي وافد وما هو شرقي أصيل.

3.2 لقد دعا المديني إلى التمرد على الفصل الزائف بين الشكل والمضمون، وألحَّ على وحدة المكونين وانسجامهما، ومفهوم الانسجام هذا، هو بالذات ما شكل قاعدة دعوته المتواترة إلى ردم المسافات الوهمية بين أطراف ثنائيات زائفة من قبيل (النثر والشعر ـ الشكل والمضمون ـ المكتوب والشفوي ـ المشخص والمجرد ـ الخاص والعام ـ الفردي والجماعي ـ الذاتي والموضوعي (...) الخ). ففك التعارضات الوهمية بين أطراف هذه المعادلات التقليدية هو ما من شأنه أن يدشِّن زمن التداخل الروائي. وهي القاعدة ـ الأم في مراتب مرتكزات الطرح التنظيري عند المديني. إن «واقعية الكتابة» أو «النصية المطلقة» تمر عبر جسر التداخل الروائي، وهي استراتيجية لا تتعارض مع أفقِ الحوار المنتج مع مكونات اللحظة التاريخية (المحلية والقومية والعالمية). كما أن تأسيس زمن التداخل الروائي لا ينفي أولوية «الوعي الثاقب بأهمية المعمار الروائي، وبنياته الدالة»[12].

أما المبدأ الناظم لقواعد هذا التصور، فهو مبدأ الرؤيا : فتجديد الخطاب الواقعي وفق المرتكزات السابقة هو ما يؤهل الكتابة إلى الانخراط في مرحلة المشروع الروائي (الرؤيوي ـ التركيبي)[13]، حيث ينتفي «التناقض العظيم بين الوجود واللاوجود» وتنهار «الهوة العميقة التي تفصل بين الوجود والزمن، بين الزمن والتاريخ، بين الأنا الذاتية ـ الجماعية والمصير المأساوي»[14].

إن تخطي كل مآزق الفهم التقليدي للواقعية لابد وأن يأخذ بعين الاعتبار مؤشرات هذا الخطاب التنظيري ؛ وإلا، فإن التراكم الروائي سيبقى أسير النزعة الوصفية والوعظية. هذا مجملُ ما تدعو إليه هذه الكتابة الموازية للتجربة الإبداعية عند المديني. وإذا كانت تلحُّ على أهمية صوغ الواقع «في إطار رؤيا وليس عبر المرآة التسجيلية ـ الانعكاسية ـ»[15]، فلأن الواقع الجديد ـ كما يقول المديني ـ «هو المؤهل أكثر من سواه ليطلع لنا ليس ما انتبه له وكأنه محض صدفة، بأنه يمثل رواية عربية جديدة، ولكنه هو الرواية بالفعل، وقد جللتها الرؤيا المأساوية، واكتسبت أكثر فأكثر أدوات تعبيرها الصحيحة»[16].

---

(11) أحمد المديني. (أسئلة الإبداع ...). ص : 82 .
(12) المرجع نفسه. ص : 85.
(13) المرجع نفسه. ص : 86.
(14) المرجع نفسه. ص : 84.
(15) المرجع نفسه. ص : 86.
(16) المرجع نفسه. ص : 86.

ب ـ فرضية العمل :

1.3- من خلال مرتكزات الخطاب التنظيري الموازي للمشروع الروائي عند الكاتب المديني يتضح أن الإشكالية المحورية التي تنتظم تجربته الإبداعية تتمثلُ في إشكالية الواقعية. وهي الإطار النظري الذي يضع المهاد الاستراتيجي لمقاربة نص (الجنازة) باعتباره الحلقة الثالثة ضمن تراكم التجربة الروائية المدينية[17].

كيف تتعامل رواية المديني مع سؤال الواقع ؟ وكيف تكون نصا واقعيا، وفي الوقت نفسه تعتبر رواية تجريبية ؟ وما علاقة الواقعية بالتجريب من خلال الجنازة ؟ وهل تضيف جديداً إلى إنجاز التراكم الروائي الواقعي بالمغرب ؟

كل هذه الأسئلة وغيرها نجد جذرها الإشكالي في الفصل الثاني من الباب الأول من هذا البحث. حيث سؤال التأصيل الروائي مع (النص المرجعي) وامتداداته. لقد تمت الإشارة إلى مدى مراهنة مشروع التأصيل الروائي العربي بالمغرب على الواقع والواقعية في بدايات النشأة المتواصلة. ومن بين المآزق التي تم التطرق إليها، جنوحُ التراكم الروائي إلى التقليل من شأن الوظيفة الجمالية للكتابة، بحكم ما كان لتوجيه الخطاب الانتقادي ـ الحامل لشعار الواقعية ـ من سلطة. فالرواية الواقعية في أعقاب (النص المرجعي) ظلّت أسيرة التأطير الاجتماعي والمسبقات الإيديولوجية ـ مع استثناءات قليلة ـ وهذا ما جعلها تحاور الواقع من خارج الكتابة، فراكمت ما اصطلحنا على تسميته بـ (الواقعية المضمونية) التي تخلص لصوت الإيديولوجيا والواقع ـ بمعانيهما المبتذلة ـ أكثر مما تخلص لصوت الخيال والجمال.

إنها الاعتبارات نفسها التي حفزت الخطاب التنظيري ـ الآنف الذكر ـ على التصدي للأوهام والمغالطات التي كرستها المرحلة. وهي نفسها الاعتبارات التي تقدم عناصر السؤال الإشكالي لهذه المقاربة.

---

(17) صدرت لأحمد المديني روايات هي :
1) زمن بين الولادة والحلم. (دار النشر المغربية) 1976. ط. أولى.
2) وردة للوقت المغربي (دار النشر المغربية) 1985. ط. ثالثة.
3) الجنازة. (دار قرطبة للطباعة والنشر). 1987. ط. أولى.
4) حكاية وهم. (دار الآداب). بيروت 1993 . ط. أولى.
ـ حكاية وهم مغربية ـ دار النشر المغربية. 1995 .
5) طريق السحاب. دار النشر المغربية. البيضاء. 1994 .
6) مدينة براقش. منشورات الرابطة. البيضاء 1998 .
7) العجب العجاب. منشورات رابطة أدباء المغرب. الرباط 1999 .
8) الهباء المنثور. دار نشر المعرفة. الرباط 2001 .
9) فاس لو عادت إليه. الرباط 2003.
10) المخدوعون. منشورات أحمد المديني 2005.

- إذ كيف تتصدى رواية (الجنازة) لمغالطات الفهم التقليدي للواقعية ؟ وما هي العناصر التشكيلية الجديدة التي تقترحها لمساءلة الواقع من زوايا غير مسبوقة في الخطاب الواقعي ؟ وهل وفقت إلى المزاوجة بين الانخراط في سيرورة التجريب، وبين الحفاظ - في الوقت نفسه - على المبدأ الواقعي منطلقا وأفقاً للكتابة ؟ وبماذا يمكن القول إن (الجنازة) قد تخطت بعض مآزق امتدادات (النص المرجعي) ؟ وهل ظل التحقق النصي وفيا لأسئلة التنظير الموازية ؟

بهذه الأسئلة وبغيرها تتقدم مقاربة هذا النص الروائي كمدخل لمساءلة قضايا وأسئلة تعتبر من صميم هموم وإشكاليات المشروع الروائي العربي بالمغرب قيد التشكل. فإلى أي حد يمكن اعتبار «الأسلوبية» المنهج الأكثر ملاءمة لاستخلاص بعض مقومات جماليات الخطاب «الواقعي» في «الجنازة» ؟

ج- تقديم منهجي عام :

1.4- يقول باختين : «نحن لا نفحص اللغة كنظام من المقولات النحوية المجردة بل كلغة متخمة إيديولوجيا، كمفهوم للعالم، كرأي ملموس، أو مثل ما يضمن حدا أقصى من الفهم المتبادل في كل مجالات الحياة الإيديولوجية»[18]. وهذه النظرة الجديدة إلى اللغة الروائية هي ما يقدم المهاد الملائم لتجسير العلاقة بين المكون الأساسي في النص الروائي (اللغة) والمرجع الخارجي (الواقع)، وذلك عبر تصور إجرائي متطور للعلائق بين أقطاب الظاهرة الأدبية. من هنا، فإن معنى الإيديولوجيا هو الآخر يكتسب بعدا مغايرا لمعناه «المضموني» المبتذل. إنها «مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويثبته عبر الكلمة، الرسم، الخط، أو بشكل سيميائي آخر. فقولنا إيديولوجيا، يعني داخل علامة، كلمة، حركة، خط بياني، رمز ... إلخ»[19].

إن إعادة النظر في العلاقات القائمة في الرواية بين اللغة والإيديولوجيا وبين اللغة والواقع، هو نفسه المبدأ الذي ترتب عنه الإقرار بوحدة الشكل والمضمون باعتبارهما وحدة أسلوبية في الخطاب المفهوم كظاهرة اجتماعية، فهو اجتماعي في كل مجالات وجوده وفي كل عناصره، بدءا بالصورة السمعية وانتهاء بالتصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا[20].

---

(18) Mikhail Bakhtine - (Esthétique et théorie du roman). Ed : Gallimard. 1978. P. 95.

(19) Tzvetan Todorov. (le principe dialogique). Ed : Seuil. P : 32. suivi de E.C.B.

(20) ميخائيل باختين. مرجع سابق ص : 85 .

إن النقلة المنهجية في التحليل الأسلوبي وفق بعض آراء باختين المتشعبة، تذهب إلى أبعد من ذلك، فتطرح تصورا جديدا لعلاقة اللغة بالمؤلف، وعلاقتها بمؤسسة الجنس الروائي. فبعيدا عن التصور الكلاسيكي لتفرد أسلوب الكاتب ومطابقته لأسلوب الجنس التعبيري، يتحدث باختين عن «أسلوبية الجنس الروائي» حيث تعدد الأصوات والرؤى» و «تنوع اللغات، وليس وحدة لغة مشتركة معيارية، هو ما يبدو بمثابة قاعدة يقوم عليها الأسلوب»[21]. ففي هذا السياق يأخذ صوت المؤلف موقعه إلى جوار بقية الأصوات والأساليب المتجاورة. وهذا النزوع صوب التعدد اللساني، هو ما يجعل المشكلة المركزية لأسلوبية الرواية ربما تصاغ باعتبارها مشكلة التشخيص الأدبي للغة، ومشكلة صوة اللغة[22]. هنا ـ كما يوضح محمد برادة ـ لا يتعلق الأمر بـ «اللغة ـ النسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة ـ الملفوظ ـ الكلمة ـ الخطاب، المحملة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية، والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخوص وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم»[23]. إن الرواية ظاهرة متعددة الأساليب والأصوات واللغات، وتنطوي على وحدات أسلوبية عليا. وهذه المنطلقات المنهجية هي ما يحفز هذه المقاربة إلى البحث عن بعض مظاهر التنوع الأسلوبي وممكنات التعدد اللغوي في مجرى التحقق النصي لرواية الجنازة. أما الأدوات الإجرائية والآليات الاصطلاحية التي سنسترشد بها في توصيف بعض تلك العناصر التشكيلية، فيتمحور أهمها حول سؤال التشخيص الأدبي للغة ومجموع صور اللغة التي تتقاطع بعض مظاهرها مع الطرائق التالية. يقول برادة : « إلى جانب سياق التضمين وخطاب الكاتب في تشخيص لغة الآخر يورد باختين ثلاث طرائق لتشييد صورة اللغة في الرواية :

- الحوار الخالص الصريح

- التهجين : أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين، داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا.

- تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي : أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين

(21) المرجع نفسه. ص : 129.
(22) المرجع نفسه. ص : 156.
(23) ميخائيل باختين : (الخطاب الروائي). تقديم وترجمة محمد برادة. دار الأمان. الرباط. 1987. ص : 12. ط. ثانية.

داخل ملفوظ واحد. وصيغ هذا التعالق هي :

ـ الأسلبة : أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة «أجنبية» عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه «فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل ..».

ـ التنويع : نوعٌ من الأسلبة يتميز بأن المؤسلبَ يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، مادته «الأجنبية» المعاصرة (كلمة، صيغة، جملة ...) متوخيا من ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها.

ـ الباروديا : نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة، المشخِّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة، فتقاومِ اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألاّ يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها «أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها»(24).

2.4- تلك كانت بعض آليات المنهج الأسلوبي كما تراهن عليه بعض كتابات باختين المتنوعة. وإذا كان هذا الأفق المنهجي لايمكن أن يتطابق أو يفي بكل ما يقترحه نص (الجنازة) من خصائص أسلوبية، فلعله يكون مجرد حافز ناظم لخطوات التحليل. تلك الخطوات التي تأخذ بعين الاعتبار :

« ـ الطابع الوظيفي لكل ملمح أسلوبي في النص الروائي باعتباره كلا.

ـ علاقة الخصائص الأسلوبية للرواية بالخصائص المميزة لهذا النوع ذاته.

ـ الأثر الحاسم لزاوية نظر الكاتب / والراوي الذي ينوب عنه في صياغة الشكل الأسلوبي العام للرواية»(25).

فبهذا المنحى ستعمد هذه المقاربة إلى تلمُّس بعض مظاهر النمذجة الأسلوبية للواقع والايديولوجيا وفق ما تراهن عليه بعض تمظهرات التحقق النصي. على أن السؤال المركزي الذي سيبقى بمثابة الموجِّه الأساس لكل إجراءات التحليل يتمثل في محور (الواقعية). إذ كيف يؤسس المديني ـ عبر هذا النص ـ مساهمته في تجديد خطاب الرواية الواقعية بالمغرب ؟

---

(24) المرجع نفسه. ص : 14.

(25) حميد لحمداني : (أسلوبية الرواية ـ مدخل نظري). منشورات دراسات سال 1989. ط. أولى ص : 79.

استراتيجية (الرواية - الرؤيا)

مقاربة تحليلية لرواية أحمد المديني (الجنازة)

1- فسيفساء النص :

1.5- في هذا النص تتمايز (الكتابة) عن (الرواية) ويتداخلان في الآن نفسه. أما الفصل الأول (الجنازة 1) فلا يحضر فيه ما هو روائي إلا في حدود دنيا، بينما تنهض الكتابة كأفق للسرد المركب، بأوسع معاني السرد[26]. وفقط، مع بداية الفصل الثاني وامتدادا مع الفصول الموالية (الجنازة 2، 3، 4، 5، 6) تبدو «الرواية» أكثر وضوحا وتبلوراً، ويتنامى عنصر الحكي في اتجاه أكثر تبنينا وبروزا. ما الفرق بين الكتابة والرواية ؟ وأين ينتهي نسيج هذه ليبدأ نسيج تلك ؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تقتضي القيام بتقطيع إجرائي لوحدات النص. وقبل ذلك تتعين الإشارة إلى أن هذا التقسيم يتكرس مع (السارد الكلي المعرفة) نفسه، حيث يعلن في منتصف الفصل الرابع تبنيه لهذا التمييز إذ يقول :

«إلى هذا الحد تنقطع الرواية، ولا تنتهي الكتابة»[27]. وبهذا المعنى، فإن «الكتابة» لاتقتصر على الفصل الأول، بل تمتد إلى فصول لاحقة لأنها أشمل من الرواية.

إن الفصل الأول يشكل وحدة أسلوبية متكاملة العناصر، ويمكن فصلها إجرائيا عن بقية الفصول باعتبار هذه الأخيرة تشكل وحدة أسلوبية قائمة بذاتها هي الأخرى (الجنازة 2، 3، 4، 5، 6). وفي تفاعل الوحدتين، تنهض الوحدة الأسلوبية العليا التي تؤسس رؤيا النص. فما هي - يا ترى - العناصر التشكيلية التي تميز التشكل النصي لكل وحدة سردية من بين وحدتي الخطاب الروائي ككل ؟ وما الذي يجعل «الكتابة» تتسع لتجاوز العنصر الروائي، بينما تتميز هوية الروائي لتنفلت من امتداد الكتابة ؟

---

(26) انظر التحديد الشامل للسرد عند بارت في :

Introduction à l'analyse structurale des récits - communication - 8. Ed du : Seuil.

(27) الجنازة، دار قرطبة. الدار البيضاء - 1987. ط. أولى.ص : 97 - 98.

2- الرواية في درجة الصفر :

2.5- في معرض دراسته لبعض جماليات (الرواية الجديدة) بفرنسا، يتحدث جان ريكاردو Jean Ricardou عن ما يسميه بـ «حرب المحكيات» la guerre des récits، و «حرب البلاغات» la guerre des rhétoriques، و «معركة الأساليب»(28) la bataille des styles، وهي جميعا صيغ اصطلاحية تؤشر على أفق الكتابة لمّا تجنح صوب المزج بين الفنون والأجناس التعبيرية المتباينة. وفي حالة (الجنازة)، ومنذ الفصل الأول، يقف القارئ (الممكن) على ضروب من التجاور والاصطراع والتداخل بين قوالب حكائية، وآفاق بلاغية متنوعة تضطلع بصوغها أسلوبيا جملة «معارك» أو «حروب» بين أجناس تعبيرية متخللة.

أما الصراع المحوري بين تكوينات النسيج السردي فيمثله التداخل النوعي بين الفن الشعري والنثر الفني. فالصراع بين فعالية هذا وذاك تضع الكتابة على تخوم (المحكي الشعري) وفق المفهوم الذي يحدده له تادي Jean-yves Tadié في دراسته التي تحمل العنوان نفسه(29). فحركية السرد ونموه تقترنان بـ «صراع ثابت بين الوظيفة المرجعية، بمهامها الاستدعائية والتشخيصية والوظيفة الشعرية التي تثير الانتباه إلى شكل المرسلة نفسها»(30). وهذا ما يضفي على فسيفساء الكتابة ضروبا من التمازج والتداخل بين العناصر النوعية المتمايزة. فمن جهة، هناك وحدات شعرية قائمة بذاتها تتخلل مسافات النسيج السردي، وهي في اشتغالها الأسلوبي تتملك كل خاصيات اللغة الشعرية (صور شعرية + بنية إيقاعية + وحدة عضوية (...)). وهذا هو الأفق الذي تدشنُ به (الجنازة 1) سيرورتها النصية، حيث نقرأ :

« إن البدايات مدهشة وإن الصحو معتملُ
وقد خرجتُ لك اليوم
وهبّت على محياك الأعاصير
فاستفّ ما في الطريق من ملح
ما بين الجناحين أهتف يصعد التيار
ها إن اللون يشتعل
إن البدايات صاخبة (...)
(...)

(28) Jean Ricardou. (Le Nouveau roman) Ed : Seuil. P : 102/103/108.
(29) Jean-Yves Tadié. (Le Récit poétique) Ed : puf. P : 8.

(30) المرجع نفسه. ص : 8 .

إن البدايات صاعقة (...)

(...)

إن البدايات موحشة (...)

(...)

لا شيء يموت

لا شيء يعيش

الأمس حداد واليوم كذلك

آخر الخطاب لن يأتي

وأول الخطاب فات

والساعة تدق :

موت، موت، موت»[31].

ومن جهة أخرى، هناك ما يمكن أن نعتبره غزوا من طرف الشعري للنثري، وهو غزو يتخذ له تجليات متنوعة تطبع الصوغ الفني لنسيج السرد. إنه اشتغال الوظيفة الشعرية في حقل النثر الفني، وهو اصطراع يمد الكتابة بمقومات جمالية من قبيل (الإيقاع الصوتي) على سبيل المثال. كيف ذلك ؟

3.5- هناك مجموعة من العناصر التشكيلية المستمدة من الشعر يمكن رصدها في عينات متنوعة من نسيج هذه الوحدة الأسلوبية. ومنها ـ بصفة خاصة ـ (التكرار والتضاد والرجع والسجع ...) وهي جميعا مقومات فنية تؤهل النثر الفني إلى امتلاك «بنية إيقاعية» شأنه في ذلك شأن الفن الشعري. وكأمثلة على ذلك، نقرأ :

- في مستوى (المعاودة) La reprise وعلى صعيد المفردة : «وقلت السيبة والسيبة، والمخزن والمخزن كل يوم، من شروق الشمس إلى غروبها، ثم، إنها لا تشرق مع السيبة، والمخزن وبوغابة الذي يمنعنا من الحطب، وقائد الحرس، وكلاب الحرس، وديدان الحرس، وقمل الحرس، وظللنا نهرسُ زمنا طويلا فتآكل الجلد، وهتكت الأعراض، وفسق في الطين والتين، واعتصم الرجال كلهم في «كتامة» يدخنون الكيف ويحلمون في الظلام بانقشاع الظلام»[32].

(31) الجنازة ص : 9 - 10 .

(32) الرواية، ص : 14.

- «وطوبة لكم وطوبى وطوبى وسبحان ربك رب العزة عما يصفون. وسلام على المرسلين- المرسلين. فهل أكون أنا، إذن، من المرسلين إليكم يا «أولاد حريز». الخبزة أغوَتني، والخبزة شردتني، والخبزة نشرتني في البلاد»[33].

- « وأخيرا فقد ابتدعوا الصراخ عوض الكلام : يؤشرون بالصراخ، يبيعون بالصراخ، يضاجعون بالصراخ. والأدهى من هذا أنهم يطلبون الزيادة في الأجور بالصراخ، وتلك علامة أخرى عن قرب خروج الدابة. والحقيقة أنهم يصرخون ضد اللغة العربية الفصحى»[33].

وفي مستوى الصدى (نظام الرجع) نقرأ :

- «وتردد الصدى فوق كل القمم الأطلسية يحمل نحيب نسائنا الريفيات، ثم انضغاط الريف بين فكي المخزن والسيبة والمخزن، زن، زن، ززززززز»[34].

- أما في مستوى التضاد Contraste، فنقرأ مناورات تركيبية تُخضع المعجم لسيرورة لعبية تنسف المعنى التقريري وتراهن على تعدد الدلالة :

- «واشتبه علينا أننا نسمع من ينادي أن يا أهل المغرب أزفت شمسكم على الغروب، ومغربكم على الشروق، وأنت يا ابن آدم أتركت الدنيا أم الدنيا تركتك. أجمعت الدنيا أم الدنيا جمعتك. أقتلْتَ الدنيا أم الدنيا قتلتك. التفتتُم حولكم أم التفوا عليكم»[35].

- « وليس ما بين القتل والصمت إلا الكلام
وليس ما بين الكلام والصمت إلا القتل
وليس ما بين الصمت والقتل إلا القتل»[36].

4.5- إن هذه العناصر التشكيلية (التكرار- التضاد- الصدى ...) مدعومة بوحدات شعرية مشبعة بالانزياحات الدلالية والمجانسات الصوتية والتوازيات الدلالية Parallélismes sémantiques، هي كلها مكونات فنية تؤسس لسيرورة الاقتصاد السردي (بنية إيقاعية) تتوجه نحو استثمار حاسة السماع في المكتوب عبر تكريس لعب تركيبي ومعجمي يتّسِمُ بالتصادي والإيحاء. وبشكل مواز تضطلع عناصر تشكيلية

(33) الرواية. ص : 48.
(34) الرواية. ص : 14.
(35) الرواية. ص : 36.
(36) الرواية. ص : 18 - 19.

مساوقة بأغراض مناظرة من قبيل (السجع)، حيث نقرأ :

- « نحن عسكر المدينة، صرخوا، ولن يفلت منا هذا الآبق، المارق، المفارق، الملاحق، الناعق »(37).

وهناك التشغيل الوظيفي لعلامات الوقف التي تعكس بمستوى استثمارها درجة العناية القصوى التي تحظى بها أدق عناصر اللغة (النقطة، الفاصلة، الحرف، المفردة، الجملة، الخطاب ...). وكمثال على ما تحظى به المفردة الواحدة من «تحكيك» و«صقل» تبلغ معه حدود منح أنفاسها الأخيرة، نقرأ :

- « ومن برد السنين يعم عمر الناس صهدك، يحبو، يزحف، يركض، يلهث، ينهج، ينقطع النفس. عرق. نار هي، جحيم، فلوات قطعت، كثبانا نهضْتَ »(38).

إنها بعض مظاهر غزو الشعري للنثر الفني، وهو حوار أجناسي تتبادل فيه الأساليب والبلاغات جمالياتها، فتغدو المرسلة مسرحا للاحتفاء واللعب المرآوي مع «النفس». وهي البذور الأولية لنمو وعي جديد بالانعكاس، تكتفي فيه الكتابة بالإحالة على صورتها، جاعلة ـ بذلك ـ من فعل الخلق ـ في حد ذاته ـ هدفها الأساس. لقد اصطلح ميشيل منسوي Michel Mansuy في مقال له حول الرواية الجديدة بفرنسا(39) على ألعاب المرآة هذه بما أسماه «نرجسية المتخيل». وفي ذلك ما يؤشر إلى تفاعل هذا النص مع أفق انتظار الرواية الغربية المتمردة، إذ ما أسرع ما يتطور هذا التنويع الصوتي إلى مستوى جعل الخيال ـ ككل ـ يتأمل صوزته المكررة في مرآة السرد إلى ما لا نهاية»(40).

1.6- بشكل محايث ومساوق لاصطراع وظيفتي (الشعري والمرجعي)، ينهض الصوغ الأسلوبي لهذه الوحدة السردية (الجنازة 1) باستيعاب حوار داخلي متنام بين بنيات فنية وقوالب تعبيرية أخرى مغايرة تُضفي على سيرورة التشكل النصي طابع اللاتمركز. إنه منحى تدميري يراهن على المزج والتداخل بين أجناس متخللة، يتمرد

---

(37) الرواية. ص : 18.

(38) الرواية. ص : 11.

(39) Michel Nansuy. (l'imagination dans le Nouveau Roman) in : (Nouveau Roman : hier, aujourd'hui - 1. Problèmes généraux U.G.E. - Paris P : 87.

(40) Françoise Van Rossum Guyon : (Le Nouveau Roman comme critique du Roman). Ibid. P 415 - 400

اشتغالها على ضوابط النوع الروائي التقليدية، بحيث يغدو هاجس التقويض أفقا لتكريس منزع انقلابي، مسكون بالبحث والكشف عن إمكانات تعبيرية لا نهائية : هو الطموح إلى إعادة تجنيس النوع الروائي من خارج حدوده وقيوده ضدا على أوهام (النقاء النوعي)، وابتغاء معانقة «مطلقية الكتابة». فبهذا المنطق الفني المتمرد على كل معيارية، تصهر هذه الوحدة الأسلوبية ـ ضمن صوغها الحواري الداخلي ـ فنيات زخرفية لكل من (الرحلة والسيرة والخرافة والحديث والحلقة والمسرحية والأسطورة (...) وهو تبادل حواري يؤسلب بلاغات وأساليب، قوالب وبنيات جمالية متنوعة في أفق لا نهائية الكتابة. يقول الراوي بصدد تأطير شخصية مولاي علي :

ـ «من القليعة إلى غفساي

ـ من غفساي إلى القليعة

ـ من غفساي إلى القرويين

ـ من القرويين إلى الشاوية

ـ من الشاوية إلى الشاوية في برشيد

ـ من برشيد إلى الدار البيضاء»(41).

إنه قالب (الرحلة) الذي جاء متداخلا مع قالب (السيرة) أو (الترجمة الذاتية) لشخصية روائية قيد النمو. وهو نفسه الصوغ الأسلوبي المزدوج الذي تخضع له شخصية روائية أخرى من عالم الأشياء (مدينة الدار البيضاء) التي يؤرخ الراوي للحظة ميلادها بقوله :

ـ «في البدء كان هنا البحر وروث البهائم وطائر اللقلق (...) إلخ». وهي (رحلة ـ سيرة) لمدينة ستتولى بنفسها ـ بصوتها عملية تأطير حياتها ومماتها، بما يرافق ذلك التأطير من دفاع عن النفس ضد كل التهم الموجهة إليها بدعوى «المخالفات» :

ـ «إنني الدار البيضاء أشهد أنه باطل، وأنه لاحق اليوم وهو باطل، وأنّي ما أجرمتُ في حق أحد، فلا أنا ضيقت، ولا أنا وسَّعت، ولا دفعت الجدران إلى الاعوجاج، ولا السقوف إلى الانخراق، كما المجاري، والحديث في الأسواق والقيساريات بالصراخ بدل اللغة العربية الفصحى، المقدسة، فكله لم يحدث وحدث ويحدث وسيحدث

---

(41) الرواية. ص : 16 - 17.

بتدبير من العزيز الحكيم، يوتي الملك من يشاء (...)»[42].

2.6- في هذا المسار المراهن على تداخل البنيات الفنية وتمازج القوالب الجمالية، نتفتح سيرورة التشكل الأسلوبي على فنيات زخرفية أخرى تراثية ومستحدثة. كـ (الخرافة) أو ما يمكن تسميته بـ (الحكاية أو الطرفة الخرافية)، من ذلك قول الراوي:

- «وكان أول مواطن حوكم هو سيدي عبد الرحمن بن المجذوب، لأنه حسب القضاة والمستشارين ووكلاء الدولة وكتاب الضبط، ونواب كتاب الضبط، والمستكتبين، والآذنين، حسب هؤلاء جميعا، شتم مدينة الدار البيضاء، ومعنى هذا أنه شتم المساجد والأئمة والصالحين، ومصالح كنس الأزبال، والساهرين ليل نهار على راحة وأمن المواطنين، إذ رفع عقيرته وجأر:

- «الداخل إليها مفقود والخارج منها مولود»[43].

أما تقنية السند (المرتبطة في التراث العربي الإسلامي، بقالب الحديث النبوي أو المقامات وكتاب الأغاني (...)) فيتم استثمارها خارج مقامها الديني لتضطلع بوظيفة الزخرف الفني. فكلام الخوري (وهو رمز ثقافي معاصر) يتحول إلى حُجَّة شأنه في ذلك شأن أي نص ديني يعتمده علماء المسلمين لتحديد مراتب السنة ودرجات صحتها وتمييز المقبول منها والمردود. وهو صوغ تهكمي لا يخلو من تندر ورمزية:

- «هذا وإنَّ حجتنا وعمدتنا وأساس روايتنا متواتر لا يصل إليه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، تنتهي في السند الصحيح إلى الفاضل العالم العلاَّمة، الكاتب النحرير، شيخنا إدريس الخوري، نزيل «درب غلف» وهو الملقَّب بـ «بَّا ادريس» وقبته منصوبة وعالية في ساحة «مرس السلطان» تزورها الخلائق من كل فج عميق، أمدَّ الله في عمره، ونفعكم ونفعنا ثم نفعكم جميعا بآياته وفضائله «شاي الله أبَّا ادريس»[44].

3.6- في نفس سياق الانفتاح على جماليات القوالب الفنية التراثية والمستحدثة تستثمر - هذه الوحدة الأسلوبية - بعض تقنيات (الحلقة) والكتابة الدرامية (المسرحية):

أما المستوى الأول، فيتجلى مع تحول القائم بالسرد إلى (راوٍ شعبي) على غرار راوي الحلقة الذي يتفنن في صنع الفرجة عن طريق مهارات الأداء الشفوي والحركي،

---

(42) الرواية. ص: 21 - 29.

(43) الرواية. ص: 22.

(44) الرواية. ص: 23.

المطوّح بالمتفرجين في مسارات التشويق والتسلية :

ـ «أيها السادة. سنفتتح الفرجة قريبا فأمهلونا. عندنا مغان وطيب وزبرجد. بغداد وإرم ذات العماد. عندنا الإنس والإنسُ الجان. وعندي لكم في آخر الحفل مشاهد تحتار فيها الألباب. فأمهلوني قليلا»(45).

وهو السعي الدؤوب لخلق فضاء سحري متخم بالحس الدرامي الرفيع، ومفتوح على صور مسرحية قيد الكتابة الدرامية. هذا ما تزكيه تقنية (الإرشاد المسرحي) في المقطع السردي التالي :

مقطع وصفي. ديكور قبل بدء الحفل. الشاهد والشهيد والمشهود عليه. سطوب. عم الجفاف وجاء الجراد. سطوب. خرجوا حفاة عراة يستسقون الغيث. ثم خرج قوم آخرون يستعجلون القيامة. سطوب. ينزل الستار قبل أن يرتفع(46).

فهذا الاستثمار الأخير يكشف كيف أن الصوغ الحواري لأسلوبية هذه الوحدة السردية لا يقف عند حدود الأجناس التعبيرية (اللفظية)، بل، أكثر من ذلك، فهو يستوعب الزخارف الفنية للفنون غير اللفظية من قبيل (المسرح). إن الإرشاد المسرحي ينهض على ترك الفجوات والبياضات والفراغات في نسيج الكتابة. وهي مستويات تظل مشرعة وقابلة للملء والتحويل والتشخيص : إنه أفق «المسرحة» كهامش في حيز (القوة)، وهو مرهونٌ لأية عملية «إعادة كتابة»، حتى يخرج إلى حيز (الفعل). أما امتدادات فعل (التمسرح) الذي تدشنه تقنية (الإرشاد المسرحي) ويزكيه (الراوي الشعبي) بمهاراته الفرجوية، فتبدأ مع التوزيع الهندسي الثلاثي الأقطاب الذي تعكسه الوحدات السردية الصغرى في مختتم (الجنازة 1). ففي عملية التوزيع ـ هذه ـ تتقدم ثلاثة (أصوات) في صيغة أدوار متبادلة، كل منها يحمل قناع (شاهد)، فيتناوبون (كممثلين) على أداء شهادات «ممسرحة» حول مشهد «يوم الحشر» (كناية عن انتفاضة مدينة الدار البيضاء وتمويهاً لمشهد جنازتها ـ قيامتها)، فهناك :

1) الشاهد ـ المبعوث الأول

2) الشاهد ـ المبعوث الثاني

(45) الرواية. ص : 32.

(46) الرواية. ص : 32.

3) الشاهد ـ الشهيد

(رأس المبعوثين)

والخلفية «التناصية» التي تسند محكيات هؤلاء الشهود تمتح من حقل (علم الأخرويات)، جاعلة من الدنيوي ـ بذلك ـ أفقا للتمازج مع ما هو «أخروي». إنه تخييل إيحائي مضاعف الدلالة. ينفتح ـ بشكل متساوق ـ على مأسوية المعيش (انتفاضة البيضاء العظيمة)، وفجائعية اللامرئي (زمن الحشر العظيم)، وهي «رؤيا قيامية» تصهر العالمين : «الدنيوي والأخروي» في صوغ أسلوبي واحد، يلازم نمو النص ويؤسس نواته الرؤيوية ـ التركيبية :

يقول الشاهد ـ المبعوث الثاني :

«(...) فما هي إلا ساعة، ولا شيء قبلها، حتى اختلط النور بالظلام، هبت ريح صرصر، تبعها رعد. ثم إن الدوي اشتد، ولم يكن فصل شتاء، ولكن أوائل صيف في العصر الشمسي الثالث أو الرابع، واشتبه علينا أننا نسمع من ينادي أن يا أهل المغرب أزفت شمسكم على الغروب، ومغربكم على الشروق، وأنت يا ابن آدم أتركت الدنيا أم الدنيا تركتك. أجمعتَ الدنيا أم الدنيا جمعتك. أقتلت الدنيا أم الدنيا قتلتك. التفتتم حولكم أم التفوا عليكم. هذا أوان الصعق. هذه نفخة الصعق ثم تليها نفخة الفزع، فتسير الجبال سيرا، وتمور الأرض مورا وترجف الأرض رجفا مثل السفينة في الماء، وتضع الحوامل حملها وتذهل المراضع عن رضائعها وتصير الشياطين حائرة وقد تناثرت عليكم النجوم وكسفت الشمس وكشطت السماء من فوقهم، والناس من ذلك في غفلة وأي غفلة، ثم إنا ما زلنا في أمرنا هذا حتى مال كل ما تحتنا وحولنا، وتسارعت الطلقات من كل صوب، وشجت الرؤوس، ودهشت الأجساد، أشباح كالأشباح وأجساد كالأجساد. وإن لمتعجب أن يتعجب كيف جُنَّتْ مدينة الدار البيضاء وهي الرزينة، الثابتة، فإن أحياء كاملة تزحزحت عن مواقعها متجاوزة الأرصفة وعلامات المرور بين صارخة ومقهقهة ومعولة وهو صراخ لا كالصراخ، وعويل لا كالعويل، فما هو إذن ؟ لكننا ما لبثنا أن بدأنا نفعل فعلها، فاشتبه علينا الأمر إن كانت أرواح خفية قد سكنتنا. ولكن الرصاص كان يلعلع، ينفذ إلى الصدور فتصدح الحناجر بالتهليل والغناء (...)»(47).

1.7- إن هذا الردم للفجوات الزمنية، والتذويب «التناصي» للمسافات النصية بين

(47) الرواية. ص : 36 .

مرجعيات (الدنيوي) و (الأخروي)، هذا التداخل الإيحائي بين التراثي الموروث والمعيش المشهود، هو ما يؤهل سيرورة الاقتصاد السردي إلى امتلاك (بنية أسطورية يدعمها الاقتراض المرجعي (التناص) وضروب المحاكاة الساخرة.

ففي هذا السياق تتخلل تكوينات النسيج السردي «قصاصات» و «شذرات» و «نصوص» مستجلبة من مصادر وأطر مرجعية متنوعة. وهو تحيين يتخذ له أكثر من مظهر : فحيثُ نجد «تضمينات» تحافظ على «نصية» الوحدة الشذرية المقترضة ـ كما هو الشأن بالنسبة لبعض الأحاديث النبوية (القدسية) أو كلام إخوان الصفا (أو الابشيهي لاحقا) ـ فإننا نقف على مناورات لعبية موازية تراهن على ضرب من المحاكاة الساخرة للنصوص المقدسة (أو الأصلية عامة) ممتصة أسلوبيتها ومحوِّرة صوغها بأشكال هزلية لا تخلو من تندر وسخرية. فبالنسبة للمستوى الأول، نقرأ :

ـ «أقسم بهذا البلد ووالد وما ولد» أنني حين غادرت لم يكن بنيَّتي أن أنفصل، أو أخون عهدا قطعته على الجبل وسرا ائتمنتني عليه «ورغة»[48].

وبشكل أكثر انخراطا في سيرورة اللعب الذي يتحول معه النسيج الأسلوبي إلى فسيفساء زخرفية تتخلل ثنايا تكوينه شذرات مموهة، نقرأ :

ـ «قال النبي (ﷺ) إن الله تعالى خلق على النار جسرا وهو الصراط على متن جهنم مدحضة مزدلفة عليه سبع قناطر. كل قنطرة منها مسيرة ثلاث ألف سنة» فالتبس على المتسللين، الهاجمين، أمرهم. ورغم أن الطريق إليه واضحة والسبل ميسرة، إلا أن هذا النور الخفيف الصادر من القبة يذعر نفوسهم، وتجمد أصابعهم على الزناد «ألف منها صعود وألف منها استواء وألف منها هبوط» فهل هذا النور أجمة، أم وجه شمس، وهم يربطون الحبال، وقد أخرجوا الأطفال، وسدوا المداخل، ولكن عينيه ما زالتا تتفرسان في هذا المسار : «أدق من الشعرة وأحد من السيف وأظلم من الليل، كل قنطرة عليها سبع شعب كل شعبة كالرمح الطويل محدد «الأسنان». نحن عسكر المدينة، صرخوا، ولن يفلت منا هذا الآبق، المارق، المفارق، الملاحق، الناعق، لنمر إليه، وبهلاكه تهلك العامة جمعاء» وروي أن من يمرون على الصراط تحت أقدامهم وفوق رؤوسهم وعند إيمانهم ومن خلفهم وأمامهم»[49].

أما المستوى الثاني، حيث المحاكاة والاستنساخ التمويهي، فنقرأ :

---

(48) الرواية. ص : 13.

(49) الرواية. ص : 18.

«- فتسير الجبال سيرا، وتمورُ الأرض مورا وترجف الأرض رجفا مثل السفينة في الماء، وتضعُ الحوامل حملها وتذهل المراضع عن رضائعها وتصير الشياطين حائرة وقد تناثرت عليهم النجوم وكسفت الشمس وكشطت السماء من فوقهم، والناس من ذلك في غفلة (...)»[50].

إن محاكاة النص المقدس (القرآن)، هنا، تجنح صوب التماهي مع أسلوبيته والإيهام بالتطابق مع نسخه القدسي. لكن، وبشكل مساوق - تماما - تخرج هذه المحاكاة في أطوار متواترة عن «جدية» التماهي الأسلوبي لتنخرط في ضروب من التمويه السخري، المُحيِّن لموروث المتخيل، إنما في تندر وهزل مقصودين:

يقول مولاي علي: «ولكن لماذا أفترض أن هؤلاء جميعا، ممن هم حولي، وخلفي، وقدامي والذين راحوا، والذين سيجيئون، والذين ماتوا، والذين سيموتون «والكاظمين الغيظ» «والمؤلفة قلوبهم» «وأبناء السبيل» «والنطيحة والمتردية وما عاف السبع»[51].

تلك كانت بعض تجليات التناص وضروب المحاكاة الساخرة، التي تعمل على بنينة عمق أسطوري لسيرورة السرد. ويبقى أن نشير إلى زخم المعجم الصوفي الذي يرشح به النسيج اللفظي في غير ما موضع. وهو العنصر الذي يرقى إلى مراتب (الجذب) أو (الشطح) الصوفي في أكثر من سياق:

- «أنا الحق، أنتم العكس. أنت العكس، نحن الحق، يختلف الشبه، يتشابه الاختلاف. أنا لست أنتم، أنت نحن، أنت جننت، أنا جننت فيكم»[52].

1.8- إن هذه الوحدة الأسلوبية تشكل نموذجا حيّا للكتابة المركبة والمنفتحة على آفاق التنويع والتعدد. فهي فسيفساء من القوالب والنصوص والزخارف الفنية المتداخلة والمتحاورة، بل إنها - بتعبير ريكاردو - مسرح لحرب ومعارك البلاغات والأساليب والأجناس المتخللة. فمن الصراع الجوهري بين النثر الفني وجماليات الفن الشعري، إلى التداخل والحوار الفني بين بنيات وقوالب أجناس تعبيرية وفنية مستحدثة وتراثية: (الرحلة - السيرة - الخرافة - الحديث - الحلقة - المسرحية - الأسطورة). من (بنية الإيقاع) التي تضع الكتابة على تخوم (المحكي الشعري)، إلى (بنية الأسطورة) التي تردم الهوة بين (الدنيوي) و (الأخروي). إنه جدل المدنس والمقدس. وحوار النصوص

---

(50) الرواية. ص : 36.

(51) الرواية. ص : 20.

(52) الرواية. ص : 22.

والفنيات القديمة والحديثة. فمحاكاة الواقع لا تنفصل عن محاكاة الموروث التخييلي. والتندر والسخرية من المعيش لا تبتعد عن التندر والسخرية من القُدسي والمسترجع. فهي فسيفساء نصية، تراهن على (التمويه) و (الإبهار). على (الغموض) في لعبة (مرايا متقابلة) بين عنصر الحكي ومقومات الأنواع المجاورة. لكل هذا، يتسع أفق السرد، فتمتلك الكتابة مرونة مورفولوجية تؤهلها لتشييد صوغ حواري داخلي متمرد ومناهض لكل معيارية جاهزة.

إن سيرورة «التجنيس»، هي نفسها سيرورة الانقلاب المتواصل على الضوابط. وأسلوبية المحكي هي نفسها هاجس البحث عن آفاق جديدة ولا نهائية للكتابة. ترى، كيف سيتواصل مد التدمير والتمويه واللاتمركز في الفصول الموالية ؟

3- التشخيص الأدبي للغة :

1.9- مع الفصول الموالية (الجنازة 2، 3، 4، 5، 6) تخرج الكتابة من طور «اللاتجنيس» إلى أفق امتلاك وضع روائي محدد. فهناك (قصة ـ إطار) تنتظم خطوط ـ مصائر وتوجه مسار السرد : شخصية راوٍ متعدد الأقنعة (أنا الكاتب ؟ أنا السارد ؟ أنا الراوي ؟ هو ؟) تضطلع بتحديد فضاءات المُحكي وفق صوغ أسلوبي متنوع تنشطر فيه (المحكيات ـ الصغرى) وتتحرك صيغ الضمائر في كل اتجاه : (المتكلم ـ المخاطب ـ الغائب).

يقوم هذا الراوي بما يشبه (الرحلة الرمزية) في طرق وأجواء مدينة الدار البيضاء. يذهب إلى مكان معلوم لحضور اجتماع حزبي مرتقب. ويرجع ليذهب مرة أخرى بحثا عن (هو) بقصد أن يتسلم منه (وصية ؟ سرا ؟) لكن هذا الأخير (ضمير الغائب هو !) يتعرض للاغتيال قبل الاتصال المقرر.

وبين الذهاب والإياب فالذهاب (...) إلخ، ينهض التلفُّظ المونولوجي لشخصية الراوي، وهو تلفظ ينمو ويتطور مع ازدياد حركة الراوي وفعل اختراقه للزحام البيضاوي:

ـ «(...) وفي الوقت الذي أنت فيه ليس ثمة سوى حركة واحدة تقطعها إلى القدام، إذ لابد أن تعبر آيت يفلمان، وتعبر نفسك، عليك أن تنتسب بهذا الفعل، إن هذا الشيء يمسك عليك هذا النفس، وهذا العبور اليوم يكاد يكون استثنائيا بالنسبة للمرات السابقة (...)(53).

---

(53) الرواية. ص : 53.

ـ «(...) تصر أنت على مواصلة العبور تقول إنني لابد أن أصل، من التواء هذه الأزقة وعمق عتمتها أصل، وسأفتح لي في الزحام، وداخل الحشد، وفي كثافة الغابة، وعند الانسداد، والأسوار، وفي وجه المتاريس (...)»[54].

ـ «(...) وسيكون عليك أن تستعد للعبور كما لو كنت ستخترق دغلا كثيفا. هنا يبدأ الزحام، والصخب، البشر المتراكم. ولكأنما تكون مرفوعا فوق الأصوات أو مندفعا فيها. إن لهذه الروائح الحادة، والعطنة، وللعرق الذي يبللُ الملابس، قذرة كانت أو مرتقة، ما يجعل الحشد جسدا والجسد مدينة أخرى داخل مدينتها (...)»[55].

بهذا التلفظ المونولوجي المقترن لدى الشخصية المحورية باختراق الزحام البيضاوي في اتجاهات طرق ملتوية وفضاءات متداخلة، ينشطر المحكي إلى عالمين: عالم خارجي (المرئيات والمسموعات والأصوات والعرق وضجيج الشوارع وكل ما تراه أو تسمعه أو تشمه حواس الراوي) وعالم داخلي قوامه (الاستبطان والاستذكار والهذيان). فـ (أنا الكاتب ؟ أنا الراوي ؟ أنا السارد ؟ هو ؟) تتحول إلى (شاشة كبرى تنعكس عليها الوقائع والعلائق والأزمنة والأمكنة والوجوه والذكريات والحالات والمواقف. إنها مرآة لسرد يعكس عنف الباطن وشراسة الدواخل وتصدعات اللاشعور. أما (المحكيات الصغرى) التي تتخلل مسارات تدفق الوعي، والاستيهام والحوار الداخلي، والتأمل والتداعي، فتخضع في تشظيها السردي لمبدأ التقعير la mise en abyme الذي تتوزع بموجبه سير ومصائر الشخوص الروائية المستذكرة.

من الغياب إلى الغياب تبدأ الرواية وتنتهي. وفي إطار الصوغ المونولوجي يتأسس الحكي ويتصدع، ينبني ويتفكك. وضمن مجرى قالب (الرحلة الرمزية) تنطلق وتلتوي تكوينات الأساليب ومسارات اللغات. ورغم المنحى المونولوجي لاقتصاد السرد، فإن الأفق الحواري يتخلل نسيج الكتابة. وهو أفق يجنح إلى معاكسة مركزة حياة اللغة مشيدا حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصنوع من المونولوج الداخلي. إنه المدخل الحواري الحاضن لتعددية اللغات والأصوات والرؤى. وهو اشتغال أسلوبي ينوِّع على تيمات وحكايا وسير تمتح من الواقع شراسته وقرفه وعنفه.

(الموت ـ الجنون ـ العاهة والهذيان)، تلك هي التيمات المحورية التي تنتظم (محكيات صغرى) لشخوص روائية محطمة ومهمشة ومنهكة وشائهة. إن الخلفية

---

(54) الرواية. ص : 50.

(55) الرواية. ص : 51.

الرؤيوية لهذا التكون الأسلوبي تنشدُّ إلى ضرب من الوعي الممزق بالعالم. وعي مأسوي يلتقط من الواقع علاماته الدالة، منمذجا إياها أسلوبيا، ومحينا جوهرها الاجتماعي، بحيث تتحول اللغة الروائية إلى ملفوظ روائي ينفتح على اليومي والشعبي، الشفوي والاجتماعي، الإيديولوجي والتاريخي، وهو عمق «حواري» يُجسِّر العلاقة بين النصي والخارج - نصي، بين التخييلي والواقعي، فتغدو الكتابة المونولوجية قابلة لامتصاص «الحواري» في شتى أبعاده وبمُختلف تنويعاته.

2.9- أما الأبعاد الزمنية والمكانية لهذه الرؤيا، فتتخذ لها من التحولات الاجتماعية والتاريخية التي عرفها المغرب بين عهدين (الاستعمار والمقاومة / فالاستقلال) خلفيتها المرجعية : فحرية الانتقال الزمني بين المرحلتين تجعل الوحدات الأسلوبية المنمذجة لأزمنة وأمكنة التحول «تسجل لحركة الانتقال من زمن لآخر، بينهما ارتباط جدلي بحكم أن الثاني يُشكل امتدادا تاريخيا واجتماعيا للأول، وهي في ذات الوقت تسجل حركة لاستبدال الرموز وتناسخها، هذا الاستبدال الرمزي يظل مستمرا، ومنبراً من خلال صوت (الإبن / السارد الرئيسي في نهاية الرواية : إضافة إلى ذلك، فإن هذا الانتقال على مستوى الزمن يصاحبه انتقال فضائي من البادية إلى المدينة، في إطار حركة متوازية»[56]. وبعيدا عن سيرورات الاستبطان وتهويمات اللاشعور المطوحة بدلالات كلام المونولوج في مدارات المجهول والعدمي واللامحدد والخواء، نستخلص - ضمن الوحدات الأسلوبية الفرعية التالية - عيِّنات نموذجية لانعكاس القوى المؤثرة في الحياة الاجتماعية داخل الملفوظ الروائي. وهو انعكاس تحويلي يراهن على عناصر تشكيلية تتراوح بين (الحوار الخالص، الصريح، والتهجين، والأسلبة، والتنويع، والباروديا).

أ - لغات الأحقاب والأجيال :

1) جيل الاستعمار (الزمن المخزني)

1.10- تمثل هذا الجيل عدة شخوص روائية مستذكرة (مولاي علي - المنصوري - عباس ...)، وحيث إن صوت (مولاي علي) يخترق طولية الخطاب بشكل متقطع يراوح بين الظهور والخفاء، فإننا نقف على سيرورة (تهجينية) يخضع لها تلفظ هذه الشخصية وهي تستذكر أيام زمان. يقول :

---

(56) أحمد زبادي : (جدلية النص والمرجع وأفق التجريب : «الجنازة» لأحمد المديني). م.ج. الاتحاد الاشتراكي. العدد 273. 16 أبريل 1989 م. ص 4 - 5.

«فسيدي لكبير ما أن يملأ ما شاء له أن يملأ من المطامير ويقبض ثمن ما باع، ويدفع للمخزن الضريبة الفلاحية حتى يجمع الدراري من كل الخيام، ويحضر الحجامين للختان، فيختن الجميع، ويقيم لكل الخماسين وليمة كبرى يذبح فيها لكل عشرة خروفا، وتعد أطباق الكسكس الفوار، وتتبارى زوجات الخماسين في إظهار حنكتهن وإرضاء جوع الرجال. وحين تشبع الكرش تقول للرأس غني، وفي هذه الساعة هات ما عندك من طعاريج وبنادر وكَنبري، فتتجاوب أصوات الغناء مع الشطيح والرديح، وينشط الناس، يقصرون ويفرحون، ويظلون على هذه الحال إلى أن يأمر الله بالصباح، فينصرفون إلى مراقدهم كل واحد على خاطرو، وناشط مع راسه بعد أن عبَّ مقادير لا يعرفها من خمر «النصراني» فتطلع السكرة والتعربيطة بالقاعدة وعلى كل حال هذه هي حال أولاد حريز، الطاسة والقرطاسة حتى يبان الحق! والله يكثر خير سيدي لكبير، وحق الله العظيم وما تسالوني حلوف، أنه كان يترك سرادقه، وأي سرادق، فيكرمنا بعض الوقت (...) وفي الجهة التي تكون مواجهة مباشرة للأرائك الوثيرة التي يجلس عليها أهم الضيوف تجلس فرقة الشيخات التي تكون قد جيء بها خصيصا لهذه المناسبة، ولكنها، في الحقيقة، أكثر من فرقة، هذي الحاجة فلانة، وهذاك الشيخ الرايس فلان، وهذيك القايدة فلتانة، كل الفرق التي يسمع عنها الجميع من وادزم وسطات وخنيفرة وحتى المغنيات الجديدات في الراديو كاينات، وهاك على رشوق ونشاط، وكل فرقة تنسيك في الأخرى، وما تشوف غير أوراق المائة درهم تتعلق، وكاس من عندي وكاس من عندك، وسيدي لكبير في نهاره، غادي، جاي، جيبوا، خذوا، كلوا، اشربوا، غنوا، الدار داركم، هذا نهار كبير، والله يكبرنا في طاعة المخزن، حتى يقرب الفجر، شي فايق وشي ناعس، وكل واحد على من وقعت عينه، ومن عندي لعندك الخير موجود وضيافة النبي ثلاثة أيام. هادوا هم أولاد حريز وإلاَّ فلا! النشاط والزهو والدنيا غادية بما فيها، واللّي بغا يربح العام طويل (...)»(57).

إن التهجين قصدي في هذا الملفوظ الذي تتحول ساحته إلى ملتقى وعيين لغويين مفصولين. فالحواجز بين (الفصحى) و (العامية) تنهار، وإعادة تنبير الصوغ الأسلوبي تكسب الصوت المتلفظ عمقه الاجتماعي ونكهته «الإقليمية»، بحيث تغدو «صورة اللغة» حلبة لتشخيص اللغة الروائية وفق سيرورة تركيبية كرنفالية. هكذا تنفتح طقوس الأسلبة على مأثور الأقوال والحِكم التي تحبل بها الذاكرة الشعبية، والتي تشكل رصيدا ثقافيا تراثيا أصيلا لأمكنة العتاقة، فنقرأ:

---

(57) الرواية. ص: 111 - 112.

ـ الله يكبرنا في طاعة المخزن

ـ ضيافة النبي ثلاثة أيام

ـ اللي بغا يربح العام طويل

إنها زخارف شعبية وإيديولوجية تغني الملفوظ الروائي وتتخم صوغه الحواري تهجينيا وتنبيريا. وكما يأخذ صوت جيل المقاومة حيِّزه ضمن النسيج الأسلوبي للسرد، فكذلك نقف على أصوات أخرى موازية، تعكس لغات وأساليب حقبة ما بعد الاستقلال.

2) أصوات جيل أيام الاستقلال :

ـ (ساعات المسامرة) :

1.11- تشكل هذا الجانب عينة الشخوص المستذكرة من لدن (الراوي) وهي : (سعيد ـ بشير ـ عبد الله ـ الهواري ـ الحيمر ...). وهذه النماذج الروائية تمثل جيلا طوحت به الخيبة والفشل والإحباط في أوضاع ومواقف تبدو «عبثية». إنه جيل يعترف بخرابه ويتخذ من «العدمية» أسلوبا للتمرد على الواقع العنيد. وبذلك فهو يستبدل جحيم العالم الخارجي بنعيم العوالم الكرنفالية لأجواء (الحانات) الحمراء. ومن خلال (صورة اللغة) التي تشخص أصوات ولغات هذا الجيل، يمكن الوقوف على ضروب «التنويع» التي تخضع لها اللغة الروائية مشيدة بذلك أفقا للأسلبة وتعالق اللغات الحية :

ـ «نحن سادة الدار البيضاء. اخرجوا إلينا. لنا البحر، سيدي عبد الرحمن، ومال الغابة مقلقة، وكل أمجاد علال بن عبد الله هي هذا الشارع من الحانات القذرة والمطاعم الرخيصة، وليكن لنا حظ فيها مع بقية المرفوعين، وخاصة في هذا الحان، الذي يحمل اسم جلد البقر» (...)

قالت فاطنة بنت الحسين :

ـ ارجانا فالعالي

قال الهواري :

ـ «ألم أقل لكم إنها تحيي العظام وهي رميم».

قالت نعيمة سميح بصوتها المجروح الذي يسبح به البشير :

ـ «ياك أجرحي جريت وجاريت

حتى شي ما عزيتو فيك»

وعبد الله، هوهو، بالمرصاد :

ـ حياة العرب كلها بوس وجراح، أوف، يا لطيف منو جنس ..

قال جيلالة قبل أن يتحولوا إلى مهرجين :

ـ «وأنا يا مال حالي أنايا

ما حالي أنايا

مال حالي في عيشتوا ما يشبه لحوال»

قال البشير، وكأنه ينطق بالحكمة، مسكين البشير :

ـ ومن بعد الكاس، اضرب الحايط أو اشرب لبحر

وقال الهواري، وهو خير القائلين :

ـ اليوم خمر وغدا بعرٌ ...

كاكاكاكا، هق، هق، هق، واشري تربح ..

ثم طارت ثم جاءت هفهافة، مختالة ونحن نواصل مباركتها بمزيد من الأدعية (...) وهاك، ثم هاك، خذ الدقة والله يحضر السلامة

«دقة تابعة دقة وشكون يحد الباس

لا تلومونا في الغربة ياهاد الناس»(58).

إنه حوار خالص وصريح ينهض كمشهد تنتسج عبره فسيفساء الكتابة. فالصوغ الأسلوبي لأغنيات الشوارع، والمرددات الشعبية والتحيين البارودي لموروث المتخيل المقدس (تحيي العظام وهي رميم) بما ينطوي عليه من سخرية سوداء، كل هذه التنويعات الحوارية، وما تنجزه من تحطيم بارودي لمأثورات وأقوال ولغات الآخرين، تكشف طبيعة الوعي المنزعج بالوجود لفئة اجتماعية تبحث عن خلاصها في طقوس ليس لها من «الكرنفالية» سوى الأصداء والأضواء والنبرات.

ب ـ لغات الأيام الجارية :

1) لغة يوم خاص :

1.12- يقول الراوي : «وتجد الواحد إذا احتككت به في الطريق خطأ هو الذي يبادر إلى الاعتذار إليك ويلهج باللطف :

---

(58) الرواية. ص : 67 - 68.

- «واسمح لي أسيدي وسيد أسيادي، ياك ما كاين باس، والله ما شفتك أسيدي !!» حتى تمرض أنت من سماع اسيدي وسيدي التي تظل تطن في سمعك طنينا لا يتراجع بسهولة. وما ألذها من سعادة أن يطلب هذا الواحد برادا من الشاي بالمقهى، ويجلس مع رأسه ساعة وساعتين وهو يحدث نفسه.

«الله على راحة، هذي هي الدنيا وما فيها، واللي بغا يربح العام طويل»(59).

2) لغة التجمعات الاجتماعية : (أحياء القصدير) :

وهي (صور لغوية) تعيد صوغ نبرات اليومي وحياة اللغة الاجتماعية في طبقاتها الدنيا التي يتداخل فيها السياسي بالخرافي، المخزني بالأخلاقي، الشعبي بالديني. وإذا كان مجرى هذا التنوع اللغوي يرد في سياق أسلوب السرد غير المباشر، فإنه مع ذلك يعكس الخلفية الحوارية لملفوظ تتبادل فيه نبرات الأصوات الإضاءة والتلوين، التهجين والأسلبة :

- «بدأ الجيران يتهامسون : إن المنصوري يقرأ الكازيطة، وكازيطة محددة بالذات، يقولون ضد البلاد وضد الناس الكبار، ردوا بالكم، المنصوري يعمل السياسة والسياسة أعباد الله دايما تخرج على صاحبها، ولعن الله السياسة والسياسيين والشياطين أجمعين ! يقول المنصوري إنه لا يفهم ما يعنون، وإنه دائما رجل داخل سوق راسُه، وكل ما في الأمر أن الجريدة تقول الحق. وبالذات الحق عن من هم في مثل وضعه ووضعنا جميعا نحن سكان البراريك : «يا المنصوري يا المنحوس واش ضربك الله، كل الخبز واسكت، وما تنساش أنك بو وليدات»(60).

- «حين انسحب المهندسون والدرك ارتفع اللغط بين السكان، وبدأوا يحلفون ويتراهنون في التقدير، والتخمين. في البداية تصدَّر الكلام حماد العيساوي، وهو من أقدم السكان، ويدَّعي فيهم الفهم دائما، وأعلن أن المخزن جاء لينظر في كيفية تحويل الحي من القصدير إلى البناء العتيد، وذلك لما فيه الصالح العام. وبما يجلب الخير العميم لجميع المواطنات والمواطنين، وأن المخزن سيُحول حياتهم من بؤس إلى نعيم. ردد الجميع وبصوت مسموع : آمين يارب العالمين، من فمك للسماء !

ورغم أن الهيلالي أقل سنا من حماد العيساوي، ومعروف ببعض نزواته من خمر ونساء إلا أن كلمته، هو الآخر، مسموعة، وإدراكه للأمور يجد طريقه سريعا إلى الناس

---

(59) الرواية. ص : 124 - 125.

(60) الرواية. ص 72 .

وهو لذلك لم يتردد في تسخيف قول حماد، وإن بلهجة متحايلة حتى لا يساء فهمه ويحسب السامعون، وهم خليط وفيهم عيون، وآذان طويلة، أنه يسيء الظن بالمخزن. حاشا معاذ الله، المخزن هو المخزن، وكلمته هي الكبيرة، ولكن من رأيي أن الطريق هي القضية الأولى في هذا الوقت، والأطوروت، كما قالوا اسيادنا فيها الخير والتيسير، وهي أحسن من مليون براكة على كل حال، والفاهم يفهم !»(61).

ج ـ لغات المهن وساعات العمل :

1) فضاء الجريدة

1.13- لعل ذروة التدمير البارودي لملفوظ الرواية ـ حيث التقطع والتندر والسخرية ـ ترتبط بـ «صور اللغة» المشخصة لدقائق ومجاري الحياة اليومية في المجتمع المغربي. من هنا فإن سيرورة هذا التلفظ المونولوجي تنفتح على هوامش مرافق الحياة الاجتماعية مؤسلبة ومعيدة تنبير الخطاب الروائي في ضوء عناصر وخصائص المعيش. هذا ما يمكن رصده بدءا بهذه الوحدة الأسلوبية الصغرى، حيث شخصية (ابًا جلول) تنجز هذا التلفظ :

«أي حياة هذه .. من الصبح إلى المساء .. كله في الجريدة.. المكالمات الهاتفية لاتتوقف.. آجي.. سير.. اشكون، اطلع، اهبط.. الأقاليم، فاس، بني ملال، أغادير، تطوان، يخ.. يخ.. يخ.. ثم الرباط دائما واقفة على الراس... السي محمد ... السي فلان.. السي علان.. والسي محمد دائما.. انتبه، الخطبة غدا.. رد بالك، الصورة والعنوان البارز.. والقايد سوط المناضلين ورجال الدرك هجموا على مقر الحزب، ثم الكتابة الإقليمية، والمركزية والجنية.. وابراهيم بوكايو لم يحضر المراسلات، وصاحب الصفحة ضربها بسكرة البارحة وبقيت مواده معلقة، كلهم يهجمون عليك بأصواتهم. هذي هي الدنيا والإخوان هما هدوا.. ما عندك ما تعمل، والنضال هو هذا.. النضال.. ! آش اقضينا..»(62).

2) فضاء المحاماة والقضاء :

2.13- يقول الراوي مستذكراً مأساة المحامي (سعيد) الذي أودى به المبدأ وشرف المهنة إلى السجن :

---

(61) الرواية. ص : 73 - 74.

(62) الرواية. ص 86 .

«(...) ولم تكن صورة الطلبة المقيدين لتبارح مخيلته، ولا أصواتهم لتنقطع عن مسمعه:

ـ لماذا تظاهرتم؟

ـ لنعبر عن أنفسنا

ـ وهل التعبير عن النفس هو الشغب والفتنة؟

ـ إننا تظاهرنا باسم القانون، ومن أجل حقوقنا

ـ وحقوق الأمن، حقوق البلاد، هل يتلاعب بها صبية مثلكم؟

لم يتذكر أنه رافع في حياته بحرارة، وإيمان، واقتدار، مثلما فعل يومه ذاك، ورغم صرخات النائب العام لم يتراجع (...) يعيش الطلبة، تعيش النار، كان مرفوعا وقال إنهم ضربوهم، حرقوهم بأعقاب السجائر والكهرباء، رفسوهم كالثيران، و ... كل هذا باسم القانون. حين أنهى مرافعته كان مبتلا تماما، والقضاةُ والمتهمون، والكراسي، والملفات، والحراس، كل تأثيث المكان كان يدور في مخه (...)»(63).

د ـ لغات السلطات والدوائر:

1) دائرة الرقابة:

1.14- ومع هذا الملمح الأسلوبي، تمتزج اللغات وأنماط الوعي الإيديولوجي داخل ساحة الملفوظ، فيبدو تحطيم تمركز اللغة وتنسيب منطقيتها ضربا من الأسلبة المُضيئة لنبرات لغة الآخرين (السلطة ورموزها)، وهي أسلبة تستثمر الطبقات الدنيا لرطانة السوقي والمبتذل في ارتباطهما بالمنطق الداخلي لدوائر القمع والتسلط.

يقول الهواري، أحد أصدقاء الراوي مسترجعاً وضعية علاقته بالمهنة (صحفي مناضل) والحزب والمال:

ـ «صحيح تماما أن الخمر طيب، ولكن من أين لنا بالمال، والعمل أين؟ الجريدة تظهر يوما وتغيب يوما، وأين أكتب؟ حين ذهبت عندهم لتجديد بطاقة التعريف قلت إنها مهنتي تلك، واليوم لا أستطيع أن أكتب لأن الجريدة غائبة، قالوا: أكتب في طبز أمك يا ابن القحبة! والدفعُ قليل على كل حال، المحاسب المالكي، حتى في أحسن الأحوال، يعدُّ السطور بالقالة، والصحف الأخرى أصبح الأقزام والمخبرون مسؤولين عنها، والزعماء في أبراجهم، أوف .. إنني أعرفهم واحدا واحدا. يأتون مزهوين إلى

---

(63) الرواية. ص: 61.

المهرجانات ليخطبوا وهم منفوخين كالتيوس، منمقين كالطواويس، وأنا عليَّ أن أزدرد المبادئ وأن أشرب القيم، وأن آكل الخرا، نعم الخرا، إنني أعرفهم واحدا واحدا، وإذا كنت قد خسرت فمعهم أماهم فقد ربحوا وحدهم. ها هو ذا جيل كامل اسمه عمر الاستقلال لم أربح منه سوى ضياعي الخاص في نهاية كل مساء، والمهم تدبيرُ ثمن المشروب خيرٌ من قعدة المتقاعسين هذه !»[64].

2) دائرة السجن :

2.14- «كنا نسأل الزوار حين يطلون علينا تلك الهنيهات في كل أسبوع :

ـ كيف الحال برّة ؟

ـ لاباس، لاباس

ـ يعني الدنيا هانية ؟

ـ هانية والحمد لله. الناس كلهم بخير وعلى خير

ـ والوضع ؟

ـ أف، الوضع دائما هو الوضع ..

ـ والعمل ؟ ونحن ؟

ـ الصبر، ما ينفعكم غير الصبر، هذا ما كان ...»[65].

3) دائرة الحزب :

2.14- وتُشخص هذا المستوى خطبة الزعيم مولاي اسماعيل أثناء الالتقاء المشهود لمناضلي (الحركة) قبل شن (التوقف) ـ أي الإضراب ـ حيث يقول :

ـ «أنتم تعلمون جيمعا سبب لقائنا، اليوم، هنا، وسنلتقي غدا وفي الأيام المقبلة أيضا. لا أستطيع أن أحدد لكم الوقت بالتدقيق، عليكم أن تتأملوا الأجواء حولكم لتعرفوا الميقات، لقد بدأت حركتنا منذ عشر سنوات، ثم من عشر سنوات سبقتها، وبقينا، دائما، مخلصين لزمن واحد رغم تبدل الوجوه والأيام. ونحن اليوم نلتقي بامتحان جديد، وعلينا أن نوجه الأمر، ونوجه الأحداث. لسنا وحدنا، ونحن لن ننطوي في الصمت، وسوف (...) وقد نلتقي غدا أو بعد وقت طويل، فلا أحد يقدر ماذا يمكن أن يحدث، وهم لن يتركوا المدينة تفلت منهم، ولكن علينا أن نتسلح

(64) الرواية. ص : 59.

(65) الرواية. ص : 130.

بهدوئنا، ثم ماذا بعد ؟ فلم يعد لدينا، ومن العشر سنوات الأولى، ما نخسره»(66).

هـ ـ تنويعات :

1.15- تلك كانت عينات من (صور اللغة) التي حفلت بها سيرورة التشخيص الأدبي في مجرى التلفظ المونولوجي لشخصية الراوي. فبين حدَّي الوقوع والتوقُّع، وبين ما حدث وما يحدث أو سيحدث، يتصدَّع السرد وينشطر إلى (محكيات صغرى) وتنويعات أسلوبية يؤسسها حوار داخلي محكوم بتعالق اللغات والملفوظات. وبموازاة التحطيم البارودي، وتنويعات الأساليب، وإعادة تنبير الملفوظات، يزخر النسيجُ اللفظي بزخارف فنية مساوقة من قبيل الانفتاح على رصيد «الثقافة الشعبية» ممثلة في الزجل والأناشيد والمرددات الشعبية وقصاصات موثقة ومضمنة من كتاب (المستطرف) للأبشيهي. وهي سجلات تراثية يراهن التشخيص الأدبي على تذويبها في بوتقة أسلوبية واحدة : فلا حدود بين اليومي والماضوي، بين الشعبي والرسمي، بين المقدَّس والمدنس، بين الدنيوي والأخروي، وبين المونولوجي والديالوجي عموما، فالرؤيا محك كل العناصر. وكمثال على استثمار سجل «الذاكرة الشعبية»، نقرأ للمجذوب :

ـ « تخلطت ولابغات تصفى
ولعب خزها فوق ماها
ريَّاس على غير مرتبة
هما سباب خلاها
للبحر نشكي بهمي
ينشف يولِّي تنيه
الريح والسحاب رشَّات
والغيم ظلام عليَّه
الاحباب كَاع كَاع كَفات
بقيت فريد العمد عليه»(67).

أما «المرددات الشعبية» فنقف على توظيف فني لها مع نمط (العيطة المرساوية) :

---

(66) الرواية. ص : 99 - 100 .

(67) الرواية. ص : 117 - 118.

- «يا أنا ارجانا فلعالي

ورجاي فلعالي

عار أنا أمّي بوجداني

يا اداويني داويني

يا كي ما داويتي يا لعالي داوي محبوبي

يا رانا سطات يسطي

ياو برشيد يداوي

على كازا جامعا لكواوي»(68).

بينما نقرأ على سبيل استثمار موروث المتخيل الشعبي نصوصا وقصاصات شذرية مبثوثة في ثنايا النسيج الأسلوبي وفق سيرورة (تناصية) متواترة :

- «وفي الحديث أن جرادة وقعت بين يدي رسول الله (ﷺ) فإذا مكتوبٌ على جناحها بالعبرانية : نحنُ جندُ الله الأكبر، ولنا تسعٌ وتسعون بيضة ولوٍ تمت لنا المائة لأكلنا الدنيا بما فيها ... وفي الحديث أنَّ رسول الله (ﷺ) قال : إنَّ الله تعالى خلق ألف أمة، ستمائة منها في البحر وأربعمائة في البر، وإن أول هلاك هذه الأمة الجراد، فإذا هلك الجراد تتابعت الأمم مثل الدُّر إذا قطع سلكه».

(عجائب المخلوقات/الأبشيهي)(69)

إن هذه الفسيفساء النصية، وهذا التوليف الأسلوبي يمتد إلى أعماق الذاكرة الشعبية، وفلسفة الحياة اليومية مشخصا جدلية المنحط والسامي، المدنس والمقدس. وهذا ما يعكسه التنشيط المتواصل لفعاليات اللغات والأصوات ومخزونات التراث وإفرازات المتخيل الجمعي. فبقدر ما يتدرَّج التلفظ المونولوجي هبوطاً في اتجاه الواقع بتعددية مشاربه وتنوُّع مساراته، بقدر ما يصعد التخييل ويسمو مع تحيين عينات حكائية تراثية، مما يضفي على سيرورة الكتابة عمقا إيحائيا بأفق أسطوري. إنها رواية الصعود إلى الأصول باستمرار. تنسُج بين العناصر علاقات صوفية. تذوب الحدود بين الدلالات المتعددة للسماوي والأرضي. تفكك الأزمنة. تستنسخ وتكرر وتتداعى. تتخذ من الاحتمال والحلولية والتصدع ذبذبات لصوغ نسيج أسلوبي منسجم في تنافره. موحد في

(68) الرواية. ص : 108.

(69) الرواية. ص : 115.

تنوعه. متكامل في تعدده. مستحدث في تراثيته. منكتب في شفويته. مؤسطر في واقعيته، وبكلمة جامعة «متداخل في زمنيته الرؤيوية».

2.15- وإذا كان الغزو الشعري لا يتوقف عن اقتحام وتخلل طولية السرد، فإن للمونولوج سطوته الكبرى أيضا. وهو ما ينهض كمحور ناظم لكل دوائر وتداعيات النسيج الأسلوبي. فذات الراوي التي تتحول إلى شاشة كبرى، أو مسرح سردي لتبادل الحوار بين الأصوات واللغات والرؤى. هذه الذات تؤسس للكتابة عمقا لا شعوريا، يجعل من مكونات (اليومي) و (الذاكرة الشعبية) مجرد روافد تكميلية لرافد (اللاوعي) : المكون الأساس لمجرى المونولوج، والمدخل السيكولوجي لتأسيس لغة شطح منعدمة التواصل. لغة سيكولوجية تُطوِّح بالسرد في متاهات الهلوسة واللامعنى. وهو اشتغال «تجريدي» يتعارض مع منحى «التشخيص» الذي يعكسه أفق النص الحواري، لكنه يتكامل معه على صعيد الوحدة الأسلوبية العليا وما تؤسسه من رؤيا شمولية. يقول الراوي في استبطان سيكولوجية السجين :

- «في الطقس المفتوح على أراض تتخرب ولا تفنى ثقوب للكد تحفرُ لها وثقوب للشوق وغربة ممتدة اتصلت فيها الأيَّام غير مكترثة بالأيام إذ تراجعت هكذا يتهدَّلُ النجم ولا يهوي في كل الليالي المشتعلة بأصوات الاجتماع الحزبي إنني لا أتذكر ولكنني زمنٌ أول منه الوقت المتمدد حتى لو جعلوني ذكرى أو قالوا مرة مرة في لقاءاتهم «ذكره الله بخير» فأذكر احتراقي لأكون في الظلمة لا أفجع اليوم من العتمة عمود الكهرباء ائتلف معي في وحدة الشارع حين يخلو ويقترب وجهي من وجهي نأخذ معا في قراءة بعضينا خارطة البلاد تنشأ موقعا موقعا أرسم مواقعي الفائتة والقادمة كل شبر له في صدري متسع أرضي وله أعلام غير ملونة بعد رغم أن التغير المصطنع فوق الكلام المدبَّج وطنين المناسبات الوطنية يحترف هذه الشوارع في طريق مديونة بقيّة من أقواس لا أعلم متى ابتدأ الفرح وقد كانوا يهللون يكبرون يرددون الحمد الشكر للعلي الذي وهبهم من كل النعم ما لم يوهبوا فتضامت الرؤوس فتشابكت الأعناق بأمر من الوالي بأن التعبير عن الفرح فرضُ عين من كل ذكر أو أنثى حتى ولو لم يبلغ سن الرشد القانوني التصويت على المجالس البلدية القروية أقل تعبير عن المواطنة من الفرح المطلوب الذي لم يكن قبله يوم ولا بعد له يوم يأتي بعده وبناء عليه تتضام الرؤوس تتشابك الأعناق الأرومة المغربية الصاعقة عقد عهود مواثيق لا تنفك لها عروة أشهد أني ما رأيت شيئا سابقا على هذا ما ينبغي لي أن أرى أدهس أشغف من هذا الذي أرى الأجساد منبطحة قد تسطَّحت بسطا من أعضائها التفت التعريشات فلكل بشرةٍ لون لكل آدمي حين تطأ القدم البساط صوت مسبّح مكبّر أشهدُ أن لا كائن إلا كل الألوان

الأرض السماء ما بينهما تترنح الأيدي الأرجل الرقصات السوسية الزايانية الجبلية الحوزية الصحراوية الأطلسية الريفية الحشود المحملة على الغيم وعلى الشاحنات المباركة البركة وحدها ترقص الشوق مداه بهاؤك الرؤوس مقطوفة مثل التين دانية الأرض الخدود لك نفرح نحزن نعودُ دائما إلى الفرح مؤيدين جميع القرارات المحلية الوطنية الدولية وتتسرب عنوة مع الضوء هنا، يلتفت الحارس الليلي فلا يراك من حيث تراه، نواصل تسمُّع الخطى، أواصل انبهاري وأشده في الكائنات»[70].

إنه حوار داخلي واستغوار لأعماق اللاّشعور. فالتلفُّظ المونولوجي يضع اللغة الروائية في مجرى الهذيان والشطح والجذب. وهو تدمير شامل لكل دلالة ممكنة قابلة للتواصل الغيري. وهذا التدفق السردي المراهن على التداعي، إذ يلغي من سيرورته كل علامات الوقف، فهو يطوح بالتخييل في نرجسية مرآوية تنتفي معها كل إحالة خارج لواعج الذات وبواطن لا وعيها.

1.16- لقد ألَّف هذا النص بين تيمات (الموت والجنون والعاهة والهذيان)، وراكم اللغات والأصوات الاجتماعية وأنماط الوعي الإيديولوجي في تبايناتها. كما شيَّدَ للذات (ذات الراوي) آفاقا للاستبطان والاستذكار فانشطرت (قصة الراوي) أو (رحلته الرمزية) إلى (محكيات صغرى)، تستحضر سير ومصائر شخوص روائية منهكة ومحطمة وهامشية. حكايات دشنت للتلفظ المونولوجي أفقا حواريا، فكانت الرحلة متعددة الأبعاد والوجوه : فهي رحلة الكتابة في البحث عن روائيتها، ورحلة الرواية في البحث عن تجنيسها المجهول، كما أنها رحلة «التجنيس» في البحث عن أساليبه ولغاته وأصواته ورؤاه. بهذا كان التمرد على قواعد القالب الروائي التقليدي صيغة مبتكرة للخروج عن الإطار الضيق والفهم الآلي لنظرية المحاكاة. فنهضت معمارية النص عبر جدلية الهدم والبناء لتمتد صوب أسئلة متشعبة منها ما له علاقة بالذات في دواخلها اللاشعورية، ومنها ما يرتبط بالتراث الشعبي وموروث المتخيل الشرقي، كما أن منها ما يمتد صوب أسئلة الحياة اليومية وما يحبل به الواقع والخيال الجمعي من تنوع وثراء.

أما السمة البارزة لمجموع الوحدات الأسلوبية الفرعية التي أسست التراتب الداخلي للوحدة الأسلوبية العليا، فقد تمثلت في الجنوح صوب تكسير أحادية الملفوظ الروائي بما هو وضع لماهية اللغة موضع تنسيب : لقد تحول نظام اللغة إلى مسرح للتشخيص الأدبي بعد أن خضع تمركزه الإيديولوجي واللفظي لتحطيم ممنهج

---

(70) الرواية. ص : 80 - 81.

فانتفت عن اللغة أوهام المطلقية، وآلت قوتها المؤسلبة إلى سلطة تجميع وتذويب ينصهر ضمنها الشفوي والمكتوب، الفصيح والعامي، الرسمي والشعبي، اللفظي وغير اللفظي، الفئوي والمهني والإقليمي.

إن هذا التكسير، والتنسيب، والتدمير الممنهج، وهذه (الصور اللغوية) وكل مناورات التهجين والأسلبة والتنويع والباروديا، كل هذه العناصر التشكيلية والزخارف الفنية ستُمكن اللغة الروائية من امتلاك جوهر اجتماعي، فضلا عن الماهية الميتافيزيقية لأسلوبية الشعري المخترق. فبقدر ما يسعى النثري إلى تكريس وظيفة مرجعية قوامها الاستدعاء والتشخيص، بقدر ما يسعى الشعري إلى الاحتفال بذاته والالتفات إلى جماليات جسده وفق رهان تخييلي نرجسي.

ترى، كيف يتأطر هذا الجدل بين مكونات لا نهائية في تنوعها ؟ وهل يكفي الوقوف على تجليات الصوغ الحواري لأقنومي (الكتابة) و (الرواية) حتى يتسنى لنا ترسيم أهم مرتكزات هذه الاستراتيجية النصية ؟

إن انتظام التكوين الحواري ضمن المجرى المونولوجي يدعو إلى التساؤل حول طبيعة (وجهة النظر) التي تؤطر الصوغ الأسلوبي العام للنص. فالطابع الوظيفي لمجموع الخصائص الأسلوبية الآنفة الذكر لا يمكن أن يتضح أكثر إلا بتحديد علاقتها بمكون (المنظور السردي)، وهو مرتكز لا يقل أهمية عن بقية المقومات الجمالية، خاصة إذا كان النص الروائي معتبرا في كليته. إنه سؤال (المحفل السردي)، وهو أفق الخطوات الموالية.

4) نرجسية المتخيل :

1.16- يبدأ هذا المستوى مع غزو الشعري للنثري وتمكينه من بنية إيقاعية، ويمتد مع طغيان المونولوج وتدفق اللاّوعي، وينتهي إلى مستوى ثالث يتمحور حول مسألة المنظور السردي. فإذا كان المستوى الأول يعكس ضربا من الاحتفال بجسد المرسلة، تغدو معه الكتابة مرآة سمعية ترقص على إيقاعات اللعب (التكرار، التضاد، السجع، الرجع، القلب...) دون إعارة كبير أهمية لمسألة الدلالة والتواصل، فإن المستوى الثاني (المونولوج) هو الآخر ينسف كل قواعد الإحالة الممكنة، جاعلا من الهذيان اللُّغوي أفقا للانغلاق دون أي جوهر غيري للتواصل. فالمعنى أو الدلالة ينعدمان، وفي المقابل تحيل سيرورة التدمير اللغوي على ذاتها، خارج أي سنن تواصلي معهود.

أما المستوى الثالث، فيتعلق بما يُطلق عليه نقاد الرواية الجديدة الفرنسية (الشكلنة) Formalisation كمدخل لإنتاج خطاب الرواية النقدي المحايث [71]. إنه تشخيص مضاد تنهض وظيفته بمهمة جعل الخيال الروائي الممارس في الكتابة موضوع تأمل وتفكير نقديين [72]. وهو انخراط لسيرورة التكون النصي في إنتاج خطاب (ميتا ـ سردي) يكرس لعبا مرآويا مع الذات (الخطاب)، ويجعل من (النقد الذاتي) محورا مساوقا لتشكل المعمار النصي.

2.16- لقد حظيت مسألة (المنظور السردي) باهتمام موسع من طرف عدة باحثين أمثال : بيرسي لوبوك Persy lubbok، ووواين بوث w.c. Booth، وبويون J. pouillon، وستنزيل F.K. Stanzel وغيرهم [73]. أما أهمية هذا الجانب في دراسة النص الروائي فتكمن ـ بالأساس ـ في كون الكثير من المشاكل التي تتشعب عن علاقات القائم بالحكي بما يحكيه ولمن يحكي (...) ترتبط في تنوع درجاتها اللامتناهية، بحسب ما إذا كان السارد مشخصا أو غير مشخص في المحكي، متحكماً في مجريات الأحداث والأوضاع بشكل مطلق أو نسبي.. إلخ. وكلها اعتبارات تجعلُ اختيار هذا (المنظور السردي) أو ذاك، يلعب دورا في تحديد هوية ومسار الرواية (...).

وفي ما يخص رواية (الجنازة) التي ينتظم تكويناتها تلفظ مونولوجي قد يبدو السؤال ملحا حول : من يحكي في هذا النص ؟ وما علاقته بالمؤلف الفعلي (أحمد المديني) ؟

فالطابع المونولوجي رغم الفجوة الحوارية يعني ـ ضمن ما يعنيه ـ أن القائم بالحكي له (حضور غامر omni presence)، وهذا ما يلقي بظلال من الريبة حول مدى انفصال هذا المحفل السردي عن شخص المؤلف الفعلي. من هذا المنطلق، فإن أحد النقاد [74] لم يتردد في القفز على ميثاق الرواية المعلن، والتأكيد على هوية المتلفظ المركزي السير ـ ذاتية. وإن كان قد برر حكمه ذاك بقوله : «من المؤكد أن الرواية تحاول إلغاء سلطة الصوت البيوغرافي عن طريق خلق فضاء سردي لتعددية الأصوات، ومن خلال إصباغ الطابع الشعري على هذا الصوت قصد تعريته من فرادته الضيقة، ومحاولة إعطائه، إمكانية للتحرك داخل فضاء دلالي أرحب.. كل هذه طرائق لتشخيص حضور الذات في النص [75].

---

(71) فرانسواز فان روسوم. مرجع سابق. ص 415 - 400.

(72) المرجع نفسه.

(73) voir : Françoise van Rossum Guyon. (point de vu ou perspective narrative). Poétique. N° 4. 1970. P : 476 - 496

(74) أحمد زيادي. مرجع سابق. ص : 4-5.

(75) المرجع نفسه. ص 4-5.

إن ما يضع حدا لمثل هذا التصور، هو التوظيف التشكيلي لعنصر (المؤلف) نفسه ضمن منظومة المحكي. فالنص يورد هذا الأخير كشخصية روائية مشاركة في سيرورة الأحداث والوقائع المستذكرة. ويذهب أبعد من ذلك إلى التمييز - ليس بين الراوي والمؤلف فحسب بل، بين الراوي والسارد كذلك، منتجا خطابا (ميتا - روائيا) يضع مسألة المحفل السردي موضع مساءلة.

إن القائم بالسرد هو الراوي باعتباره شخصية روائية مشاركة، ولكنه لا يحتكر مهمة الحكي هذه لوحده. بل هنالك منظور سردي آخر متفوق عليه. ينتسب إلى سارد مجرد كلي المعرفة، غير مشارك في القصة، ولكن معرفته الروائية والنقدية أشمل من معرفة الراوي النسبية. فهذا السارد يتدخل باستمرار ويربك سيرورة السرد بشكل متواتر منصبا من نفسه دور (المراقب) صاحب الامتيازات. أما هويته فهي نقدية بالأساس. إنه يتجاوز - في مسلسل اقتحاماته - التبئير السيكولوجي لشخصية الراوي، إلى جعل صوته يتخذ وضع المرآة التي تعكس وتسائل إجراءات الكتابة. فهو أداة الرواية الداخلية لممارسة (نقد ذاتي) تتأمل عبره متخيلها. يقول في تدخله المعنون :

(فاصلة)

«إلى هذا الحد تنقطع الرواية، ولا تنتهي الكتابة.

ماذا حدث في ما بعد ؟

لا يعرف المؤلف إن كانت روايته قد تمت أو أن أوراقا جديدة اختلطت عليه، وبين يديه، وعليه فإنه يقر بما يلي :

1- إن انقراضا واسعا ربما عم المنطقة الجغرافية التي تدور فيها روايته، وعم الدار البيضاء على الخصوص.

2- إن انقراضا أوسع عم البشرية التي تسكن هذه المدينة، وإن مشاهداته ومصادره انقطعت منذ إعلان التوقف الشهير.

3- إنه أراد اعتماد الخيال، واستخدام المخيلة والحدس والتوقع، فلم ينفعه ذلك في شيء، لأن الواقع، على ما يبدو، أوسع من الخيال اليوم وأغرب.

4- وعليه لابد من التوثيق، وإلا فلن يكون هذا الكتاب عمدة، ولن يجدي صاحبه نفعا ولا عذرا أن يكتفي بالقول إنها مجرد رواية.

5- سيما وأن شخصياته تكتسب صفتي الحلول والتناسخ، فما عاد بمقدوره أن يضع يده عليها. فهي زئبقية، حاضرة، غائبة، ساكنة ومسكونة، وما حدث لها بمكابداتها

لاندري على وجه التحديد، متى تم. وكل ما في الأمر أن الكتابة تحاول أن تقترب من الزمن الذي يُصِرُّ على أن يظل منفلتا.

6- ثم إن المؤلف ضيّع الراوي في الزحام الذي يخوضه الشخص الآخر، وقد كانت في حوزته كل عدة الرواية، فأسقط، بالطبع، في يد المؤلف الذي لم يعرف ما يقدم أو ما يؤخر! ولهذه الأسباب جميعا، اضطر إلى أن ينقطع عن إتمام الكتاب. وكان بوسعه الاعتماد على أي حيلة فنية كما يفعل البعض، فيصنع النهاية بطريقة اتفاقية، خاصة وأن بطله واقع في أكثر من مأزق، فيستثمر واحدا من هذه المآزق. وهلم جرا.

فقد بلغ إلى علمه أنّ حول المدينة الكبيرة التي كانت تسمى قديما الدار البيضاء والتي توجد في أقاصيها مديونة جنوبا وسيدي البرنوصي شرقا وسيدي مسعود في الجنوب الغربي، توجد بقايا من ذاكرة بعض الأفراد الذين لم يشملهم الإنقراض، لسبب مكتوم، أو لأنهم كانوا منقرضين قبل ذلك. فشددت إليهم الرحال، يقول المؤلف، ومن عجب فإني، وأنا في الطريق، التقيت بالراوي، وكان قد التقى بالرواة الآخرين، فلم أسأله عن سبب أو مكان اختفائه، وفرحت به. فقد كفاني مؤونة مالا طاقة لي به[76].

إن خطاب هذا السارد المجرد لا يكتفي بتكسير إيهامية (تبئير الراوي)، بل ينصب نفسه كناقد أدبي، تتجاوز وظيفته دور التشويش أو تنسيب وجهة نظر الراوي، إلى دور آخر جديد. يعيد تشخيص المشخص، ويصورنُه ويستخرج ما يشبهُ المنطق الجديد الذي تضمره الرواية كمشروع لتجديد الخطاب الروائي. إنه (سارد ـ ناقد) يضاعف المحكي وينشر بذور وعي مفهومي للسرد المنجز داخل الكتاب. وبذلك، فهو يبشر بنوعية (القراءة) التي يفترض أن تنجز لهذا المحكي المتمرد. إنه نموذج القارئ (المفترض) الذي سيكون عليه أن يغادر موقعه التقليدي كمستهلك سلبي لكي يشغل موقعا جديدا يتولى فيه مهمة المساهمة في إنتاج دلالات النص. القارئ الذي لا يخلد إلى وهم (اليقين السردي) الذي يوهم به (الراوي المطلق المعرفة)، بل يتخذ من التأمل في إجراءات السرد الجديدة موضوعا لاهتمامه الجديد. فإذا كانت الرواية التقليدية تغلق الدائرة على متلقيها في حدود سؤال: ـ كيف نكتب؟ فإن هذا النص يتطلع إلى استبدال الأسئلة وجعل سؤال: ما هي الكتابة؟ في الصدارة، فضلا عن التحريض على ضرورة المشاركة في توليد الدلالات وتحمل المسؤولية في إنتاج المعنى، والكشف عن أدواته. يقول أحد الباحثين مبررا تعددية المنظور السردي في رواية الجنازة:

ـ «ويظهر أن الراوي يحاول التخفيف من غياب الأبطال التقليديين في رواية

---

(76) الجنازة. ص: 97-98.

(الجنازة)، وذلك باصطناع بطولة سارد كامل المعرفة، بل والذهاب إلى أبْعد من ذلك في إيهامنا بالاختلاف، بين هذا السارد وكاتب الرواية، وأحيانا يتفوق السارد على الكاتب، لأنه يحذره وينبهه إلى ضرورة معاملة الند للند (ولا تظنن أن لزومي لك خضوع). فجدلية اللعب الروائي في (الجنازة) تعتمد على التباعد المعرفي والزمني، وعلى ثنائية وشبه تناقض بين الراوي وسارده)).

((ثم أردف حديثه قائلا: إنني قد أعود إليك دائما، وقد أغيب عنك دائما، وقد أكون غائبا وحاضرا، فأنا الحضور والشمول، فحذار أن تقولني ما لم يقله أحد، ولا تظنن أن لزومي لك خضوع، إنني صاحب نزوات ولي في السرد فنون وتقلبات، وقد سننت لنفسي خطة أولها الهذيان، وعليك أن تكتشف بقيتها، وبعضها قائم على المداورة، وهي إحدى سنن الله في خلقه. أنت حر في أن تتركني أو تلحق بي. لكن اعلم على كل حال، أن أطواري خطرة، وأنك قبلت أم أبيت مخاطر، فحذار...)) (77).

وأيا كانت درجة رجاحة هذا التأويل، فإن المؤكد هو أن هذا الاشتغال (الميتا-سردي) يشكل جانبا أساسيا من جوانب تصفية الحساب مع التقاليد الروائية الكلاسيكية في هذه الرواية. فبالإضافة إلى ما يعكسه من استكمال لسيرورة اللاتمركز - التي ابتدأت منذ الفصل الأول - فهو تأكيد على اعتناق هذا النص لمبدأ النسبية، ومنطق الاحتمال، ومناهضته التامة لكل أوهام المطلقية أو اليقين السردي.

إن تعددية المنظور، وشكلنة المسار الحكائي، وتكسير إيهامية السرد، وتنويع وجهات النظر، كلها وظائف تترتب عن هذا الاشتغال ((التغريبي)). وهو اشتغال يتكامل مع كل المبادئ المنظمة السابقة لاقتصاد السرد (من تنوع وتداخُل وتعدد وتفكك ولعب)، على أن العمق الاستراتيجي - الأساس - بالنسبة لهذا المستوى يكمن في دعم تراتبية المنحى النرجسي في المحكي الذي أشرنا إلى مستوياته سابقا. وبهذا تتسع قواعد النص الإحالية وتتنوع لتتراوح بين مرجعيات: (الواقع والذات والخيال) وهي أطر مرجعية تتفاعل أسلوبيا لتبلور رؤيا شمولية، يصطلح المديني على تسميتها بـ((الرؤيا المأساوية)).

---

(77) سعيد علوش: (الوظيفة اللُّغْوية في الرواية المغربية) مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد 48-49 ص: 104.

خلاصات مؤقتة : (بين التنظير والممارسة)

أما بعد،

فهذا نص واقعي بامتياز، وتجريبي بامتياز. إنه حلقة في مشروع متكامل تتجادل فيه الممارسة والتنظير. وقد أبان التحليل كيف أن استراتيجيته النصية تجنح صوب التجديد والتأصيل في الآن نفسه. فبقدر ما يسعى إلى الانخراط ضمن سؤال المثاقفة، بقدر ما ينفتح لمحاورة لحظته التاريخية وسؤال الواقع بأوسع معانيه. إنه نص واقعي إشكالي يعي جيدا موقعه ضمن سياق التأصيل الروائي، ويتطلع باستمرار إلى مساءلة التراكم الروائي الواقعي من موقع حضاري. لقد سبق لنا أن أكدنا على أن هناك «واقعيات»(78) وليس واقعية واحدة، حتى ليُمكن الافتراض أن لكل كاتب «واقعيته !».

وهذا النص، يؤكد هذا القول بانحيازه إلى تصور خاص للواقعية النصية. «واقعية الكتابة أو النصية المطلقة» كما يسميها المديني. وكما سبق في التحليل السابق، فإنّ الممارسة الإبداعية من هذا الموقع تراهن على «التأزيم» باعتباره مساءلة تمتد في مختلف الإجراءات والتشكيلات. فمبدأ الواقع ومنطلق الواقعية يخضعان للمراجعة من موقع فني ـ نظري متميز. وهاجس المثاقفة والحوار المتبادل بين الرافد الغربي والمنبع الشرقي (العربي، الإسلامي، المغربي) الأصيل يلازم كل خطوات البحث الفني فتغدو التجربة الروائية مجرد مشروع بحث غير ناجز، وأفقا للحفر مشرعاً على كل الممكنات، إذ، كل شيء قابل لإعادة النظر والمراجعة : (سؤال اللغة، سؤال الجنس الروائي، سؤال الذات، سؤال الواقع، سؤال الخيال...) إن العلاقة بين النص والمرجع موسعة ومتداخلة. فالكتابة ملتقى روافد متعددة. والعلاقة بين الشكل والمضمون عضوية. وأسلوبية الجنس الروائي موحدة في تنوعها. منسجمة في تنافر مكوناتها. أما العلاقة بين المؤلف الفعلي ونصه فمموهة. تنبني على التباعد والتمويه والخداع الفني.

ـ لقد تمرد هذا النص على جماليات منظومة القيم الاتفاقية بدءا بخلخلة موقعه الروائي. ففي الوحدة الأسلوبية الأولى (الجنازة 1)، شكلت (الكتابة) بمعناها الواسع أفقا للسرد المركب. فعُنصر الحكي موزع بين عدة قوالب فنية وبنيات جمالية متداخلة. مما جعل المكون الروائي يتلاشى ويتوزع بين خرائط أجناس تعبيرية متخللة تتحاور وتتبادل الزخارف الفنية بأشكال لا نهائية.

ـ عمل على تذويب المسافات الوهمية بين النثر الفني والفن الشعري، واضطلع جدل النوعين بتمكين سيرورة الكتابة من بنية إيقاعية ومُناورات بصرية تستهدف تشغيل

---

(78) انظر الفصل الثاني من الباب الأول.

حواس السماع والبصر، في عملية تلق جمالي جديد ومتميز، حتى شارف السرد ـ في تبادل الفنيات بين الشعري والنثري (الروائي) ـ آفاق «المحكي الشعري».

ـ تم ردم الهوة المفتعلة بين الرواية والأجناس التعبيرية المجاورة، وخاصة منها ما هو من طبيعة غير (مكتوبة) كالحلقة أو الدراما المسرحية. فتحولت الكتابة إلى مسرح لتلاقي بلاغات وجماليات وفنيات أجناس تعبيرية قديمة ومستحدثة، غربية وعربية تراثية.

ـ زاوج بين «التضمين» بأبسط معانيه و «التناص» بوظائفه اللعبية المركبة، فانتفى عن النسيج النصي وهم (الصفاء النوعي)، وخضعت معيارية الجنس الروائي لتقويض ممنهج، تتحول معه الكتابة إلى مسرح للحوار والاسترفاد والجدل بين النصوص والثقافات والمراجع القديمة والحديثة، المحلية والقومية والعالمية.

ـ اضطلع التركيب بين العناصر الفنية بصوغ بنية أسطورية للكتابة تجد سندها في دعائم الشعري (بنية الإيقاع)، والمعجم الصوفي، وموروث متخيل الشرق عامة.

ـ جعل كل تلك العناصر المتداخلة مهادا لتدشين أسلوبية متمردة تراهن على هاجس إعادة تجنيس الكتابة وفق رؤيا تركيبية، تتخذ من مبدأ التداخل مدخلا لتأسيس بذور وعي مأساوي ينتظم كل فنيات الكتابة. ف (المعيش والمتخيل ـ الدنيوي والأخروي ـ الحاضر والماضي ـ المستحدث والتليد ـ المدنس والمقدس ـ المرئي واللامرئي ـ النثري والشعري ـ الأسطوري والواقعي ... إلخ)، كلها مقومات وبذور قابلة للانصهار وفق مبدأ التداخل الروائي وضمن أفق الرؤيا المأساوية.

ـ تفنن في توسيع مفهوم المحاكاة ونسف بعدها الآلي عبر تطعيم فعل الكتابة بعناصر السخرية والتحويل والتمويه وكل ما ينسف التقريرية أو النزعة الوصفية المباشرة.

ـ أما الوحدة الأسلوبية الثانية والمكونة من الفصول (الجنازة : 2، 3، 4، 5، 6)، فتنهض كمدخل مغاير لتحقيق نفس أهداف الوحدة السردية الأولى، والتي تتمثل في خرق أوفاق وجماليات منظومة القيم الاتفاقية. فإذا كانت (الكتابة) بمفهومها الواسع هي ما شكل دائرة اشتغال السرد في تلك الوحدة، فإن هذه الفصول الموالية ستضطلع ببلورة صوغ روائي أكثر توظيفا لعنصر الحكي، وأشد اقترابا من مرجعية (الواقع) وأسئلته الإيديولوجية والاجتماعية.

ـ فهذه الوحدة الأسلوبية ستراهن على جعل اللغة الروائية تمتلك جوهرها الاجتماعي عبر الانفتاح على محاورة الواقع المتعدد.

- وضمن إطار مونولوجي ستعكس سيرورة السرد انفتاحا على مبدأ الحوارية، وهو المدخل الذي سيمكن التخييل الروائي من الانخراط في نمذجة أسلوبية لعناصر الواقع الاجتماعي وقواه التاريخية المؤثرة.

- إن الملفوظ الروائي يخرج عن أحاديته في هذا السياق، ويمتلك تعددية لسانية ولغوية تغدو معها اللغة حلبة للتشخيص الأدبي وتوليد صور اللغة الخاضعة لضروب مناورات (الأسلبة والباروديا، والتهجين، والتنويع... إلخ). مما يفتح سيرورة «الروائي» على أفق تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي.

- وبشكل مساوق - تماما - يستثمر التلفظ المونولوجي مخزونات (اللاّشعور) فتغدو الكتابة الروائية منظومة سرد متصدع تتحكم في نموه تداعيات الحوار الداخلي، وتدفق الوعي، والتذكر، والاستيهام، والكوابيس، والاستبطان عامة، مما يضفي على سيولة الحكي ضروبا من التصدع والتفكك والغموض.

- تحويل قواعد اللعب الروائي إلى مبادئ للمناورة والخداع والتمويه والإرباك وتسييد اقتناعات التغير والتعدد والتناقض والتنوع والتنسيب والغرابة.

- تأصيل «واقعية الكتابة» عبر أسلبة علامات ورموز الواقع وتذويب مؤشرات مرجعيته التاريخية مع مرجعيات الذات والخيال الشعبي وذاكرة اليومي.

- توسيع قواعد الإحالة وتكريس مفهوم جديد للتواصل الجمالي والإيحائي، مع إفساح هوامش محايثة لإبراز الوعي النظري - النقدي الحداثيين من داخل سيرورة التكون النصي.

- إغناء تعدد اللغات والأصوات وتداخل الأجناس التعبيرية بتعدد منظورات السرد وتداخل الرؤى والأدوار والأقنعة.

- دمج كل استراتيجيات الكتابة والرواية وفق نظام رؤيوي موحَّد، يتخذ من تيمات (الموت والجنون والهذيان والعاهة) أفقا لتكريس وعي مأساوي بالوجود.

- ترسيخ منطق الاحتمال والممكن ومبدأ النسبية والتناقض والفوضى المنظمة، واللايقين السردي - عموما - باعتباره أبرز قواعد المشروع الروائي (الرؤيوي - التركيبي).

- البدء من (الواقع) والانتهاء إليه. ليس عبر المرآة التسجيلية - الانعكاسية، ولكن وفق رهان تجريب حداثي يطرح مبدأ المحاكاة في ضوء ممكنات (المثاقفة) و(التأصيل)، ويجعل الخطاب الواقعي إطارا عاما لاستيعاب كل أسئلة العصر.

إننا ونحن نعود إلى أسئلة البدايات، سوف لن نتردد في الإقرار بقدرة نص (الجنازة) على تجاوز الكثير من مآزق التراكم الروائي الذي شكل امتدادا لـ (النص المرجعي) بالمغرب. فقد عمل تحققه النصي على استدراك الأهمية التي للوظيفة الجمالية في الخطاب الروائي الواقعي. وبخلاف (الواقعية المضمونية !) فقد عمدت استراتيجية (الرواية ـ الرؤيا) كما يجسدها هذا النص إلى صهر الإيديولوجي والجمالي، الواقعي والخيالي، التاريخي والفني ضمن وحدة أسلوبية عليا، مركبة ومنسجمة. وبذلك يكون هذا النص قد تصدى للكثير من مغالطات وأوهام الفهم التقليدي «للواقعية» الذي كبل بدايات مشروع التأصيل الروائي العربي بالمغرب. إن الواقعية لا تتعارض مع التجريب. والتنظير يتكامل مع الممارسة. وقبح الواقع لا يشكل مبررا كافيا لاستبعاد جمال الخيال.

بهذه الخلاصات المؤقتة يتم تأكيد ريادة هذا النص ضمن مشروع التأسيس الروائي العربي بالمغرب. أما السؤال حول ما إذا كانت (الجنازة) نواة لتيار قائم، أو اتجاه روائي ممكن داخل مشروع التأصيل الروائي المتواصل، فالجواب عنه يبقى مرهونا للمستقبل !

الفصل الثالث :

استراتيجية النقد المزدوج

الرواية بين التراث والتجريب

1.1- إذا كانت رواية (لعبة النسيان) قد راهنت على سؤال الذات في تأسيس استراتيجيتها النصية، وإذا كانت رواية (الجنازة) قد اتخذت من سؤال الواقع حجر الزاوية في استراتيجيتها الفنية، فما هو ـ يا ترى ـ المرتكز الاستراتيجي لرواية (عين الفرس) ؟

لعل أول ما يمكن ملاحظته بخصوص هذا النص هو مراهنته على التراث، كذاكرة للسرد، وكسؤال في الواقع، ثم التراث بما هو أرضية للبحث واللعب والمساءلة.

ما دلالة هذه العودة إلى تراث السرد الكلاسيكي العربي ـ الإسلامي ؟ وهل يمكن تجديد الكتابة الروائية انطلاقا من التراث ؟ هل يتعلق الأمر بنقلة طليعية أم أنه مجرد نكوص إلى الوراء ؟

بهذه الأسئلة تتقدم هذه المقاربة «التناصية» لبعض الجوانب التي تقترحها رواية (عين الفرس) ضمن سيرورة المشروع الروائي العربي بالمغرب. أما خلفية التحليل المنهجية فتنشد إلى مستويين :

أ ـ مستوى المقابلة والموازاة بين النصوص وبنياتها قديمة كانت أو مستحدثة (التناص) *.

ب ـ مستوى التأويل باعتباره بحثاً في دلالات العلاقة بين السرد الروائي والسرد التراثي الكلاسيكي.

---

* التناص Intertextualité مصطلح يحيل على ضروب التفاعل بين النصوص السابقة واللاحقة، القديمة والحديثة، في حلبة النص الواحد. تتعدد تعريفاته وتتشعب بين دارسين مختلفين : (ميخائيل باختين، جوليا كريستيفا، جنيت، وغيرهم). وكما يقول سعيد يقطين [1] : «تعددت دلالات التناص، وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار، بل أنه صار «بؤرة» تتولد عنه المصطلحات التي تعددت السوابق فيها واللواحق التي تدور حول النص». نذكرها على سبيل التمثيل بالفرنسية :

Paratexte - métatexte - hypertexe - hypotexte - architexte - autotexte - intertexte - phenotexte - génotexte - infratexte - extratexte - avant-texte ...

(1) سعيد يقطين : (انفتاح النص الروائي : النص ـ السياق). المركز الثقافي العربي ـ البيضاء. بيروت. 1989 ط. أولى ص : 93.

استراتيجية النّقد المزدوج

مقاربة تحليلية لرواية الميلودي شغموم (عين الفرس)

1- بناء السرد :

1.2- في تاريخ السرد القصصي العالمي هناك نصوص سردية كبرى تتخذ شكل إطارات سردية تجمع قصصا متعددة أو أساطير مختلفة. من ذلك (القصة - الإطار) في البانشاتنترا وديكاميرون لبوكاتشيو وحكايات كانتربري لتشوسر. وبالنسبة للتراث العربي - الإسلامي يمكن اعتبار (ألف ليلة وليلة) في صدارة النصوص التي استخدمت الإطار لتوليد الحكايات. وعلى غرار نص (الليالي) تجنح رواية (عين الفرس) إلى إنتاج حكاياتها ضمن إطار سردي يضمن إمكانية التكاثر والتعدد. وبذلك تكون قد راهنت على استراتيجية سردية مزدوجة تواجه بين مستويين : المستوى الأول، يستمد مقوماته من سجلات السرد العربي - الإسلامي الكلاسيكي، والمستوى الثاني يتخذ من القالب الروائي الغربي أفقا لانتظامه الخاص. وبين الاستراتيجية المكبُوتة والاستراتيجية المعلنة، بين النصوص والمرجعيات الغائبة والتحقق النصي المركب تنهض رواية (عين الفرس) كطرس (2) Palimpsestes يمكن إدراكه كرق ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية. بهذا المعنى، تكون رواية (العين) قد أعلنت انحيازها إلى سؤال الذاكرة التراثية باعتباره أُفقاً للحفر والبحث التجريبيين. فلا يمكن الحديث عن تمفصل ثنائي صارم بين قصة وخطاب ينتظمان تشكلها، بقدر ما أنَّ هناك (قصة - إطار) يتم عبرها توليد (حكايات صغرى) في سياق مطرد من التناسل والتداخل والترابط، إذ لا تكاد الحكاية الواحدة تبدأ حتى تنبثق من صلبها حكاية أخرى. وهو بتر ما يلبث أن يعرف استئنافا في سياق لاحق، مما يجعل من الاستطراد والتكاثر والتعدد مجرد إفرازات لمبدأ التناسل الذاتي l'auto-génération. وإذا كان لنا أن نلتقط بعض المسارات الحكائية المكونة لنسيج هذا السرد المركب، فيمكن التأشير على معالم المحكيات التالية :

أ- **(القصة - الإطار)** : وتنتسج في سياق العلاقة بين الأميرال وارث حظه أبي سعيد بن سعيد والحاكي محمد بن شهرزاد الأعور.

ب- **(حكايات الرواة)** : محمد بن شهرزاد الأعور، محمد النفال، المهدي السلوقي...) ويحددها أفق الهلاك كمصير حتمي لكل من يمارس الحكي.

---

(2) طرس : رق ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية (المنهل). ومن بين مؤلفات جيرار جنيت كتاب يحمل العنوان نفسه : Palimpsestes. Seuil. 1982.

ج ـ (**الحكاية ـ النواة**) : الولد الضال حميد ولد العوجة والرجل الطيب الطاهر المعزة.

د ـ (**حكاية سكان عين الفرس**) : العلاقة الأسطورية بالبحر.

هـ ـ (**حكاية البنت العجيبة والولد الرهيب**) : خطيبة حميد مع الأستاذ الحاكي في منفاه.

تلك كانت بعض عناصر النسيج الحكائي المركب لرواية (عين الفرس)، وهي مؤشرات تقريبية تعمد إلى القفز على مستويات التداخل التي تميز التحقق النصي، وتتخذ من «القراءة» كإعادة بناء لمكونات النص مدخلا لتشييد معماريته المضمرة.

وإذا كان هذا المستوى الأول من بناء السرد يستمد مقوماته من سجلات السرد العربي ـ الإسلامي الكلاسيكي (الليالي)، فإن المستوى الثاني من هذا البناء يستجيب لمعايير التبويب الفني المراهَن عليه ضمن أفق انتظار الجنس الروائي بما هو قالب فني غربي.

من هنا، تنقسم السيرورة السردية للنص إلى قسمين : القسم الأول (ص 5 ـ ص 44) ينشطر إلى ثلاثة فصول ـ وحدات سردية، وينتظمه عنوانان : الأول يشمل كلية القسم وهو (رأس الحكاية)، والثاني عبارة عن ثلاثة أحرف هي (ع ـ ي ـ ن) يستفردُ كل فصل بحرف منها. أما القسم الثاني (الصفحة : 45 ـ ص : 88) فعنوانه العام هو (الذيل والتكملة)، وشأنَ القسم الأول فإن أحرف (ع ـ ي ـ ن) تنتظم وحداته السردية الثلاث.

بهذا البناء السردي المزدوج، وبهذا التمفصل المعماري بين خلفيتين فنيتين متمايزتين، تنخرط (عين الفرس) ضمن سيرورة التجريب وكأنها في مجموعها عينان : عين على التراث العربي ـ الإسلامي، وعين على التراث الغربي المعاصر. فما هي ـ يا ترى ـ إفرازات هذا الحوار والتوتر بين أفقي انتظار برامج وسجلات سردية متمايزة ومتباعدة في الزمان والمكان ؟

2 ـ ألعاب التسمية :

أ ـ الوحدة والتعدد :

1.3- إن الأحرف الثلاثة لكلمة (ع ـ ي ـ ن) التي تنهض كعناوين فرعية مكررة لفصول القسمين : الأول والثاني، ما هي إلا الشطر الأول من عنوان الرواية ككل (عين الفرس). وهو العنوان الذي يطرح سؤال الإحالة المرجعية : فماذا تعني (عين الفرس) ؟ وعلى ماذا تحيل ؟

إن قراءة النص ككل تؤكد أن العنوان (عين الفرس) لا يحيل على دلالة تقريرية قابلة

للتعيين أو التحديد المرجعي. فهي تسمية متعددة الدلالات تضع آفاق انتظار القُراء (المفترضين) على تخوم متاه التخييل. فقد يتعين على القراءة (المفترضة) أن تنخرط ضمن سيرورة تفكيك لعبي كي يتسنَّى لها استخلاص بعض العناصر السردية والدلالات الإيحائية الثانوية في صلب هذه التسمية ـ العنونة : فهناك (عين الفرس) = الآلة أو الجهاز الصغير الذي صنعه كبير مهندسي الأميرال والذي من شأنه إسماع صوت الحاكي محمد بن شهرزاد الأعور في كافة أنحاء الإمارة :

ـ «وجيء بكبير المهندسين، وهو روسي عظيم الخلقة، فوضع أمامي جهازا صغيرا يشبه رأس فرس بعين واحدة. فقال الأميرال :

ـ الآن يمكنك أن تحكي بدون عناء، تأكد من أن صوتك سيصل بدون أدنى إزعاج إلى كل أنحاء الإمارة بفضل عين الفرس هذه ... !» (3).

وهناك (عين الفرس) = الطرفة التي استوحاها الحاكي من الآلة :

ـ «أنا لا أستطيع أن أحكي «أي شيء»، بل أستطيع إذا قدرت على أن أجعل منه شيئا ؟ دارت في رأسي «عين الفرس» : لماذا لا تكون هذه الطرفة البداية ؟» (4).

ومن خلال (عين الفرس) الأولى و (عين الفرس) الثانية، يتضح كيف أن أفق هذا العنوان ومرجعيته ينفتحان على دلالات ووظائف متعددة. فإذا كانت «عين» الآلة تنهض بوظيفة «التواصل» بين دائرة الفضاء الأميري المغلق وفضاء الإمارة المفتوح، فإن (عين الفرس) الطرفة تضطلع بوظيفة «التحفيز» على الحكي، والإيحاء بأفق انتظار الحكاية القادمة.

2.3- في مستوى آخر، هناك (عين الفرس) كمدينة متخيلة ضمن محكي محمد بن شهرزاد الأعور. وهي مدينة ليلية لا وجود لها إلا كـ «مشهد ليلة بيضاء». تبدأ في الوجود مع بداية الغسق وتنتهي مع انبلاج الفجر. هي إذن، فضاء مكاني «وهمي» ووجوده مرهون بتلفظ الحاكي في مقام السلطان.

يقول محمد بن شهرزاد : «لا توجد في أي مكان، قلت لكم إنه في كل الدنيا لايوجد مكان بهذا الاسم وإذا وجد فعلا فأنا أعرف أن ذلك مجرد صدفة !» (5).

ثم هناك (عين الفرس) كمدينة شاطئية وفضاء مكاني «حقيقي» متحقق في مستوى السرد. وهي مدينة نهارية تشكل خلفية فضائية لتأطير محكي القسم الثاني من الرواية. وعنها يقول السارد :

---

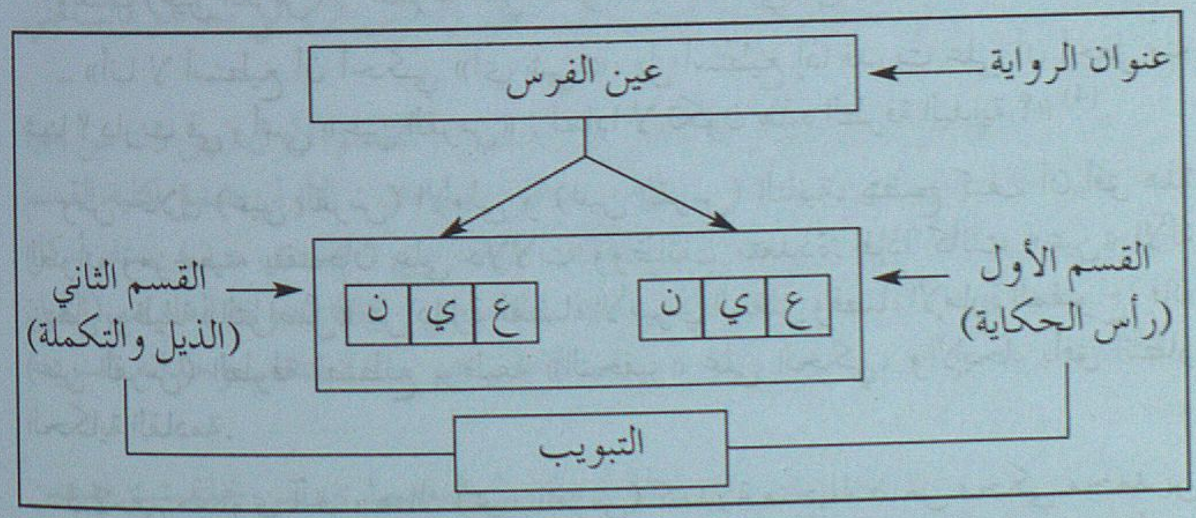
(3) عين الفرس. الميلودي شغموم. دار الأمان. الرباط 1988 **ط أولى. ص : 9.**

(4) الرواية. ص : 9.

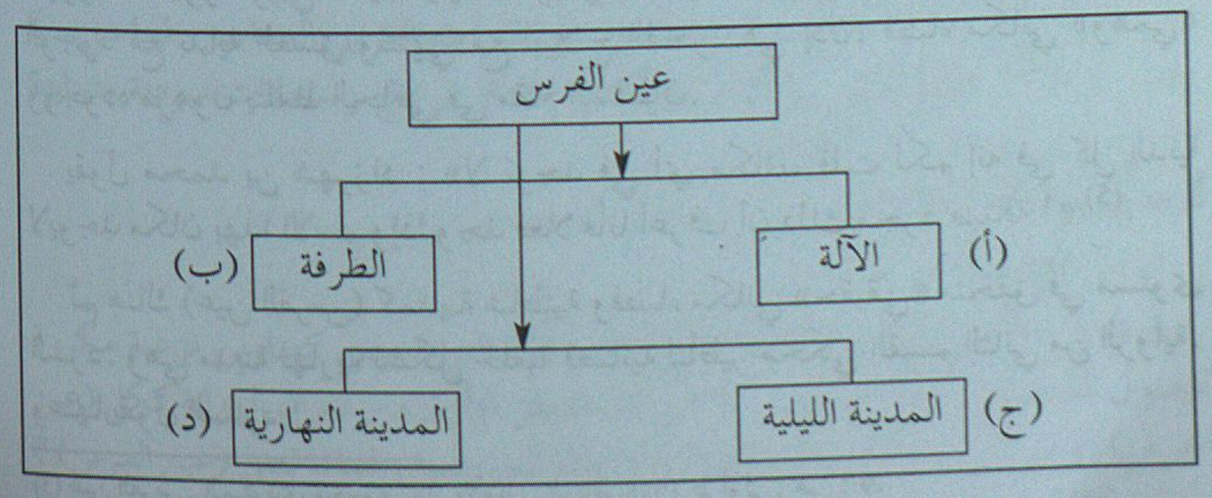
(5) الرواية. ص : 38.

ـ «مدينة شاطئية صغيرة مرتفعة قليلا عن سطح الماء، في شكل هضبة تناثرت البيوت البيضاء الناصعة على جهتها المطلة على البحر، بحيث تبدو للناظر إليها من جهة الشاطئ وكأنها تتدلى مثل باقات من الورد الأبيض، من عنان السماء. ولأن السماء تختلط بالبحر، بالنسبة للناظر إليها من إحدى الهضاب الأقل ارتفاعاً الملتصقة بها، فإن المدينة تظهر آنئذ وكأنها البياض الذي يربط بين عمق البحر وارتفاع السماء، كما لو كانت جبل ثلج عظيما يشكل سلما يصل بينهما تحت وما فوق وما حول...» (6).

إنها مدينة مشخَّصة وموصوفة وصفا «طبوغرافيا» يخرجها من حيز القوة إلى حيز الفعل. وبين المدينة الليلية والمدينة النهارية، بين الآلة والطرفة، تتعدد دلالات عنوان الرواية، وتبدأ بذور تخييلها في الانتشار خارج وهم الإحالة المرجعية الآلية أو الأحادية. من هنا وحدة التسمية وتعدديتها الدلالية في الآن نفسه، وهو مرتكز استراتيجي يشكلُ مدخلا بنيويا لأفق التخيل الثانوي في النص.



جدول رقم 1



جدول رقم 2

(6) الرواية ص 47.

ب ـ الأُلفة والغرابة :

1.4- (محمد بن شهرزاد الأعور) إسم وكنية ولقب. الكنية تعيِّنُ نسب الإسم الشخصي (محمد) وتحيل على أصل معروف في ذاكرة الثقافة العربية الكلاسيكية. إنها شهرزاد الأليفة في متخيل الشرق العربي ـ الإسلامي. وما الانتساب إليها سوى إعلانٍ للانخراط في دائرة ألفتها حيث الهوية والوظيفة يحددهما الحكي كأفق ومدخل للوجود. بيد أن تسمية محمد بن شهرزاد الأعور تبقى في سياق التكون الروائي مناط تجاذب بين منطقتين : الأولى، منطقة ألفة ـ ومصدرها البنوة الرمزية لأم الخيال المشرقي ـ العربي ـ الإسلامي ـ والثانية، منطقة غرابة ـ ومصدرها الجنوح التخييلي صوب أفق الاستحالة واللاَّمعقول ـ حيث السمات الخارقة للشخصية ـ النمط (محمد بن شهرزاد الأعور) تدرجه ضمن مسارات (الفوق ـ طبيعي). يقول ابن شهرزاد :

ـ «(...) فأنا، سبحان مدبر الخلق، قد ولدت سنة 661، ومت بعدها بعشر سنوات، ثم ولدت سنة 842، ومت بعدها بعشرين سنة، ثم ولدت سنة 1830 ومت بعدها بثلاثين سنة، ثم ولدت سنة 1967 ومت بعدها بأربعين سنة، ثم ولدت سنة 2041، ولا شك أني سأموت إن شاء الله، بعد عشر سنوات، أي سنة 12091 بذلك، إذا حسبتم سنوات حياتي، سيكون عمري، والحمد لله، مائة وخمسين سنة ! أما إذا حسبتم فترات سباتي فإني، والأعمارُ بيد الله، سأكون قد عمرت قرونا» (7).

فبين ألفة النسب (ابن شهرزاد)، وغرابة الشخصية ؛ بين العودة إلى معيارية النمط التراثي (شهرزاد) ـ أو تحيين هويتها ووظيفتها ـ والانزياح عن تلك المعيارية ـ أو خرق ألفتها ـ ستتجاذب المنطقتان وتتجادلان وفق سيرورة لعبية متكاملة. فـ «الغرابة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف. الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الأُلفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره. هناك إذن علاقة جدلية بين الأُلفة والغرابة، وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب» (8).

إن عودة نص (عين الفرس) إلى (الليالي) كنص ـ مثال، لا تستهدف المماثلة بحد ذاتها، وإنما تومئ إلى منزع للمعارضة قيد التكون. من هنا فإن محاورتها للأصول لن تتم على قاعدة (المحاكاة) بمضمونها الآلي، وإنما سيكون «التناص» أفقها للحوار المنتج وأرضيتها للتحيين المخلخل.

---

(7) الرواية ص [illegible]

(8) عبد الفتا[illegible] (الأدب والغرابة). دار الطليعة. بيروت 1982. ط أولى ص : 60.

ج ـ الجِدُّ والهزل :

1.5- من خلال استعراض لائحة أسماء الرواة والشخوص الروائية التي يحفل بها نص (عين الفرس)، يتضح جليا أنها أسماء «هزلية» تراهن على التوليف بين الإسم الشخصي واللقب أو الكنية التي لا يخرج توظيفها عن دلالة الهزل. وهو استثمار فني لأفق انتظار الأوساط الشعبية ودوائر «الشفهي» و«السخري» لدى تلك الأوساط.

ففي المستوى الأول، هناك أسماء مقرونة بألقاب تحيل على عاهات وعيوب فيزيولوجية، ظاهرية وسلوكية، مثل :

أ) محمد بن شهرزاد الأعور.

ب) حميد ولد العوجة.

ج) مبارك بوركبة.

د) صالح الرعدة.

وفي المستوى الثاني، هناك أسماء تقترن بألقاب تحيل على «الحيوانات» مثل :

أ) المهدي السلوكي.

ب) الطاهر المعزة.

أما المستوى الثالث، فيتخذ من تسمية الحاكم موضوعا للتشخيص البارودي، حيث التوليف بين الجد والهزل، ومن ذلك :

أ) وارث حظه الأميرال أبي سعيد بنسعيد.

ب) صانع حظه أبو المجد بنسعيد.

ج) سعيد حظه أبي العز بنسعيد.

إنه تحويل التسمية إلى حلبة للعب الهزلي والسخرية من خلفية (الجد) التي يفترض أن تنطوي عليها دلالات الأسماء. وبين (العاهات وأسماء الحيوانات والتندّر) ـ عبر التوليف بين وحدات معجمية دالة : (الإرث ـ الحظ ـ المجد ـ السعادة ـ العز) ـ تضطلع ألعاب التسمية في هذا النص بجعل إستراتيجية التسمية جزءا لا يتجزأ من استراتيجية التخييل النصي. وهو تخييل يراهن على فك التعارض بين مجموعة من الثنائيات بحيث تغدو الكتابة أفقا للتعدد داخل الوحدة، ومرصدا للجدَل بين الألفة والغرابة. ثم مدخلا لنبذ الحدود الوهمية، بين ما يفترض أنه محض «جِد» وما يوصم عادة بـ «الهزلي» !

3- (الليالي) أفقا لنواظم السرد:

«عليك اللعنة يا محمد... مليون مرة!!... عليك وعلى أصحابك... أكلما حكى أحد شيئا من هذه الحكاية سقط في شباكها الرهيب!!؟...»[9].

أ- مبدأ الموت:

16- ليس هذا النص (عين الفرس) كتابيه (الليالي) يتيما أو بلا أصل. فهو ابن شرعي لأب معلوم وأصلي في ذاكرة السرد العربي - الإسلامي الكلاسيكي، غير أنه لا يقتصر - في استرفاده من التراث - على المتح من سجلات السرد الأدبي دون غيره. فبقدر ما ينفتح على تقنيات البرامج السردية الأدبية، بقدر ما يستثمر تقنيات السرد غير الأدبي، من هنا، فهو يستقي بعض مبادئه التنظيمية من نص (ألف ليلة وليلة) كما يستقي بعضها الآخر من بنية قالب (الحديث النبوي). وبين المستويين: (الأدبي وغير الأدبي) ينهض التخيل الروائي كأفق للتحيين والمساءلة.

ومن بين المرتكزات العامة لاستراتيجية التخييل في نص (الليالي)، هناك ما يمكن أن نصطلح على تسميته بمبدأ الموت. فإذا كانت الكتابة في (ألف ليلة وليلة) عبارة عن «انبثاق للحكايات التي لا تكتسب فيها الشخصيات قيمتها إلا من اختصاصها في السرد أو الهلاك داخلها»[10]، فإن هذا الأفق السردي نفسه هو ما شكل المنحى العام لمسار التشكل الروائي في (عين الفرس). فبقدر ما تختص الشخوص الروائية في السرد بقدر ما تهلك بسببه. وبقدر ما يتبوأ محمد بن شهرزاد الأعور أعلى مراتب الحكي ضمن هرمية الرواة، بقدر ما يكون أول الهالكين. لكن، لماذا يرتبط الحكي بالهلاك؟ أو كيف يكون الحكي حدا فاصلا بين الحياة والموت؟

يتساءل كيليطو ويجيب: «متى يأخذ رواة ألف ليلة وليلة في سرد حكاياتهم؟ عندما لا يكون بد من ذلك ويصبح السرد الوسيلة الوحيدة للخروج من ورطة أو موقف صعب. السرد وليد توتر بين قوي وضعيف. حين يشد القوي بخناق الضعيف لا يجد هذا الأخير خلاصه إلا بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين. الحكاية مرادفة للتوسل والرجاء، إنها القربان الذي يذبح لتهدئة غضب الشخص المتسلط وتقريبه من الشخص الذي يوجد تحت رحمته، بحيث تصير العلاقة بينهما، ليس بالضبط علاقة مساواة، وإنما علاقة تفاهم وتبادل. بهذا المعنى تتحول عملية السرد إلى عملية تعاقد

---

(9) الرواية ص 41.

(10) عبد الكبير الخطيبي (عن ألف ليلة والليلة الثالثة) - دراسة ملحقة بكتاب (الرواية العربية: واقع وآفاق)- دار ابن رشد للطباعة والنشر. 1981. ط 1 ص: 110.

(ضمني أو علني) بين راو ومستمع. كلا الطرفين ينتظر من الآخر شيئا : المستمع ينتظر من الراوي حكاية شيقة، والراوي ينتظر من المستمع أن يعفو عنه أو بصفة عامة، أن ينقله من حالة سيئة إلى حالة محمودة » (11).

إن السرد يرتبط بالهلاك ـ إذن ـ لأنه وليد توتر بين قوي وضعيف : القوي يملك السلطة (الأميرال) وحق الغضب والتسلط. بينما الضعيف (الحاكي ابن شهرزاد) لايملك غير سلطة الحكي قربانا وحيدا وجسرا أوحد للعبور من ضفة الموت إلى ضفة الحياة. إنها علاقة مختلة ووحده السرد يمتلك مقدرة إعادة التوازن إليها. لأنه يتمتع بـ «وظيفة معينة إذ هو صلة وصل بين شخصين اتسعت الهوة بينهما إلى حد أن أحدهما يكون على شفا حفرة من القتل. فوظيفة السرد هي إعادة التوازن لعلاقة مختلة» (11).

يقول الأميرال آمرا بنبرة التهديد :

ـ «متى تبدأ إذن !؟ احك أي شيء، لا يهم إن كنا سمعناه أو لم نسمعه بعد !» (12).

وهي صيغة تستعيد العنصر السردي الأساس الذي تراهن عليه (الليالي) في تنظيم استراتيجيتها التخييلية. وذاك هو «مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك !» (13).

إن استعادة هذا المبدأ العام هي في العمق تحيينٌ لبنية التأطير السردي التي راهنت عليها كثير من سجلات السرد الكلاسيكي العربي والإسلامي. وهي بنية جدلية تتخذ فيها سيرورة السرد وضعا ثنائيا (متكلم ـ مستمع)، يعتمد على التعاقد الضمني أو المعلن بين راو ومروي له. وتعتبر (كليلة ودمنة، ومقامات الهمذاني والحريري، وألف ليلة وليلة) من بين النصوص الأصلية الأكثر تمثيلية لهذا المستوى ضمن منظومة الثقافة الكلاسيكية. لقد استخدمت (عين الفرس) إطار (الليالي) لتوليد حكاياتها، فاستعادت النموذج الشهرياري مع شخصية الأميرال، كما استعادت النموذج الشهرزادي مع ابن شهرزاد. وبذلك يكون التحقق النصي قد راهن على فعالية مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك، مما سيحولُ فعل الحكي إلى عمل مطلق للموت، تغدو معه الحكاية طقسا من طقوس الاحتضار. إن وضع السارد ـ في هذا السياق ـ لا يختلف عن وضعية المحتضر «على فراش الموت وهو يحكي قصة حياته، ويرى أمامه استعراضا لمقتطفات من وجوده، ولآثار أقدام متعددة تتوالى، والذكريات والأحلام والملذات والاستيهامات، ونتف الماضي : في هذه اللحظة المؤثرة وقد وضع خطوة في عالم

(11) عبد الفتاح كيليطو. مرجع سابق ص : 103.
(12) الرواية ص 9.
(13) عبد الكبير الخطيبي. مرجع سابق ص : 109.

الموت وأخرى لا تزال عالقة بالحياة، يصبح هذا المحتضر ساهرا قبل السهرة، ويلعب مسبقا الطقس الذي سيرافقه في احتضاره ويعطره» (14).

ب ـ مبدأ الليل:

2.6- وكما يرتبط الحكي بالهلاك (الموت)، فهو يرتبط ـ كذلك ـ بالليل. فالعبور إلى الحياة (النهار) يمر عبر الغسق كصيغة زمنية قارة، وحدها تتيح للحكي أن يتحول إلى مشهد أو مشاهد «للشرق الرخيص !» (15).

يقول الحاكي:

«كانت الحكاية قد انتهت قبيل الفجر في ما يشبه النشوة والحسرة في نفس الوقت، أمر الأميرال إحدى مغنياته بأن تختم الحفل بأحلى ما لديها لكي لا تبقى إلا النشوة زادا لمواجهة النهار. غنت المغنية فأطربت وأسالت غزير اللعاب والعرق. كذلك فعلت راقصة والعازفون ونودي لصلاة الفجر فاغتسلنا بسرعة وتخشعنا في رهبة ثم تفرقنا في اتجاهات أسرتنا لندخل ـ كالعادة ـ ظلمات الليل في النهار...» (16).

إنها عودة إلى «مشهد الليلة البيضاء» كمبدأ عام من مبادئ السرد الشرقي كما راهنت عليه (ألف ليلة وليلة) وهو أفق لتخيل الشرق الرخيص: شرق السلاطين ومجون البلاطات وتهتك الجواري والأمراء وقيم الليل. غير أنها عودة لا تستهدف مماثلة «الأصل» التراثي، بقدر ما تستعيد بعض أسسه الجمالية: فالموت والليل يحضران هنا كعناصر سردية أصلية. «كنظرية للحكاية، كافتتان متبادل بين الموت والحكي، بين النهار والليل» (17). ومن هنا، فإن تأثيث النص الروائي تأثيثا تراثيا يطرح مفهوم الحكي والحكاية على صعيد الوجود والذاكرة العربيين والإسلاميين وذلك قبل أن تنقلب الكتابة على ذاكرتها فتتحول علاقة البنوة الرمزية بين (عين الفرس) و (الليالي) إلى ما يمكن اعتباره ضرباً من «عقوق الكتابة» ! وهو عقوق لا يقف عند حدود المحو أو النسيان، بل يركب موجة التمرد: ليس ضد التراث أو الذاكرة، ولكن، ضد تشوهاتهما وما ينحدر منهما من رواسب معيقة.

---

(14) المرجع نفسه ص: 118.

(15) يُستعمل هذا التعبير من طرف الخطيبي في دراسته المنوه بها.

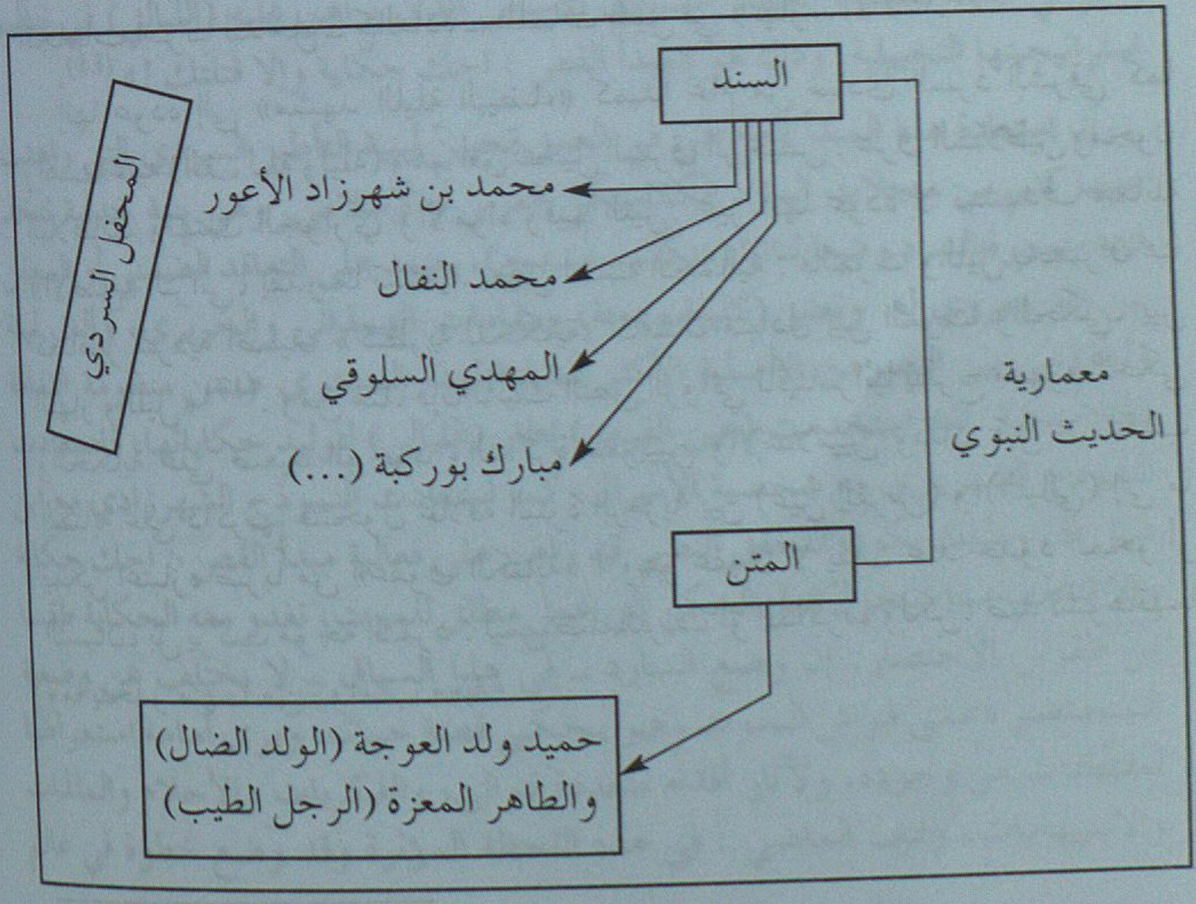
(16) الرواية ص: 35.

(17) عبد الكبير الخطيبي. مرجع سابق ص: 117.

4 ـ المحفل السردي :

أ ـ الرواية والإسناد :

1.7- في سياق انفتاح رواية (عين الفرس) على برامج وسجلات السرد الكلاسيكي الأدبي وغير الأدبي، هناك استثمار محفلها السردي لبعض تقنيات قالب (الحديث النبوي). فإذا كان «علماء الحديث يميزون بيْن قسمين داخل النص : المتن، يعني كلام الرسول، والسند، يعني سلسلة الثقات الذين بلغوا المتن» [18]. فإن هذا الزوج المفهومي (السند ـ المتن) ينهض كخلفية هيكلية لسيرورة المعمار النصي، بحيث يبدو ملائما تقسيم طولية السرد إلى مستويين : مستوى (السند) : ويشمل سلسلة من الرواة وحكاياتهم : (محمد بن شهرزاد الأعور ـ محمد النفال ـ المهدي السلوكي ـ مبارك بوركبة (...)). ومستوى (المتن) : حيث (الحكاية ـ النواة) = «الولد الضال والرجل الطيب».



جدول رقم 3

(18) عبد الفتاح كيليطو مرجع سابق ص 27.

إن المراهنة على مبدأ الإسناد كعنصر تشكيلي في صوغ الإطار الفني للقائمين بالسرد لم تقف عند حدود الاستعادة التماثلية ؛ بل اتخذت من المفهوم التراثي للرواية (رواية الحديث أو رواية الخبر) مدخلا للانخراط في سيرورة لعبية تقوم على المعارضة كمسلك فني. كيف ذلك ؟

يقول كيليطو : «إن الرواية، بالنسبة للقدماء ظاهرة مرتبطة أشد الارتباط بظاهرة أخرى، وهي مسألة صدق الراوي. فالخبر لا يعترف به إلا إذا كان الذي يبلغه معروفا بالصدق والعدالة. بل إن الخبر الذي تتوافر فيه الشروط المطلوبة هو الخبر الذي لا يحمله إلا شخص واحد، والذي لا يمكن ضبطه وتحقيقه من طرق أخرى، فإنه خبر لا تسنده إلا شهادة واحدة. وتبعاً لذلك فإن الثقة التي تمنح له تكون على قدر الثقة التي تمنح لصاحبه». (19).

وسواء أتعلق الأمر بقالب الحديث أم نسق الخبر، فإن معايير (الرواية) ـ وفق أفق انتظار الثقافة العربية الكلاسيكية ـ تمر عبر مبادئ : (الصدق والعدالة والضبط والتحقيق والثقة)، وكلها قيم تجد في مفهوم (السند) الامتداد الناظم لها بما هي قواعد ومشترطات يحتاج (الراوي) إلى استيعابها كي ينخرط في سيرورة الإسناد. وبالنسبة لرواية (عين الفرس)، يستند السارد (محمد بن شهرزاد) إلى سيرورة هرمية من الرواة تنتظم وفق ترتيب سلمي يحتل فيه ابن شهرزاد موقع السارد من الدرجة الأولى. يتلوه محمد النفال كسارد من الدرجة الثانية، ثم المهدي السلوكي باعتباره ساردا من الدرجة الثالثة. أما القاسم المشترك بين حلقات هذه السلسلة من الرواة فيتمثل في عدم توفر (رواتها) على أي من شروط (الرواية) التي سبقت الإشارة إليها. ولأن الرواية هنا لا تخص «جنس» الخبر، أو نصا «حديثيا»، فإنها ترتبط بنقائض مستلزمات «الرواية» بمفهومها التراثي. إنها رواية تخص جنس «الحكاية».

من هنا، فإنَّ استراتيجيتها المضادة تنبني على قلب معايير الصدق والعدالة والضبط والتحقيق والثقة. وهو قلب قوامُهُ الخرق والمعارضة. فما من راو من هؤلاء الرواة ـ باستثناء السارد المجرد الذي يؤطر كلية النص ـ يمتلك حدا أدنى من (اليقين) المعرفي حول ما يرويه. وفي المقابل، جميعُهم «مترددون» ! وغير ثقات ! أو صادقون ! أو عادلون ! لأن ما يروونه يجهلون مصادر معرفتهم له من جهة، ومن جهة أخرى، لا يمكنهم ادعاء «مشاهدته» فضلا عن ضبطه أو تحقيقه. يقول المهدي السلوقي :

(19) عبد الفتاح كيليطو (الغائب) دار توبقال للنشر ـ سلسلة المعرفة الأدبية. 1987. ط أولى. ص : 51.

ـ «الحقيقة أني لم أشاهد ذلك بما تسميه أنت «شهود عيان»، وإنما رواهُ لي صديقي الصياد مبارك بوركبة، فشاهدته بعد ذلك ... في ما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر ... بوركبة نفسه لم يشاهد بأم عينه ما حدث للطاهر وزوجته ... رواه له صديق من أصدقائه الصيادين فرآه هو أيضا بما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر ...» [20].

ـ «بما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر ! كل ما حدث في عين الفرس يظهر أني صرت أعلمه بهذه الطريقة الغامضة، يكفي أن يُروى لي مرة واحدة، وأحيانا من غير أن يروى، كي أشاهده وهو يحدث ... كان هذا في البداية، أما الآن فإني لم أعد في حاجة إلى أن أسمعه من أحد ... صرتُ أراه بما يشبه العين الباطنية وأسمعه بما يشبه الأذن الخفية !» [21].

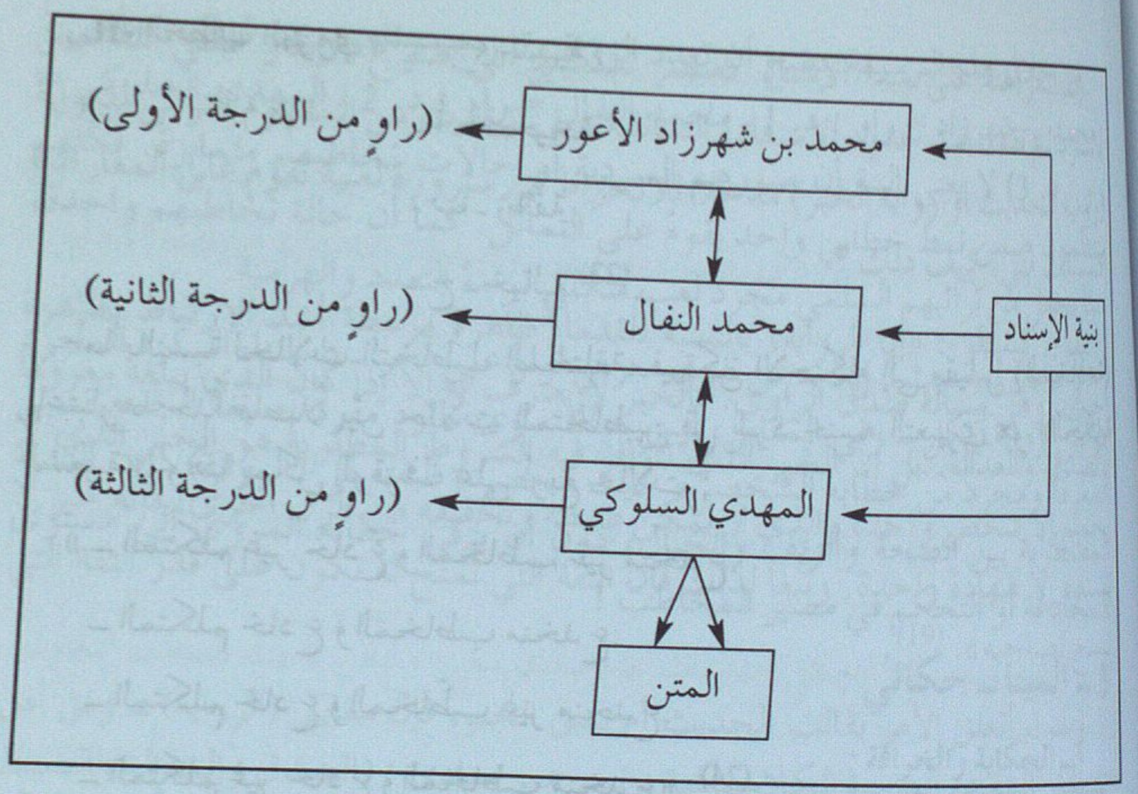
ـ يقول محمد النفال : «إلا أني لم أفهم لماذا كان البحرُ غير عادي بذلك الشكل أم ترى أن الخوف هو الذي سد في وجهي الطريق ؟ لقد جرى كل ذلك في ما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر، تماما كما وصفه المهدي، بل إني توهمتُ أني رأيت المهدي هناك يتجه بدون صعوبة نحو المكان المعلوم (...)» [22].

فمن خلال هذه النصوص يتضح أن رواة النص يقفون على الطرف النقيض من رواة (الخبر) أو (الحديث) في التراث السردي الكلاسيكي. فعوض الاحتكام إلى مقاييس الصدق والعدالة أو الضبط والتحقيق والثقة، فهم يحتكمون إلى قوى (اللاشعور والحدس والذاكرة). وهي قوى إدراكية باطنية تتعارض مع قوة العقل كمصدر للضبط والتحقيق، أو قوة الأخلاق كحافز للصدق والعدالة والثقة. هنا يتقاطع المحفل السردي للنص مع مفهوم الإسناد دون أن يتطابق مع مفهوم (الرواية). وبين الرواية بالمعنى التراثي القديم والرواية بالمعنى الغربي المستحدث، يشق النص مسلكا تبئيريا مركبا يراهن على تسلسل الرواة وتعددهم دون تمكينهم من الخصائص التقليدية المكرسة لمفهوم الرواية والراوي. وبذلك يكون أفق السرد ومنحى التخييل قد وضعا في مجرى (اللاَّمُحَدَّد) و (المحتمل) بين الحلم والرؤيا والتذكر، لتشتغل (الرواية) كحقل لِلاَّشعور والحدس والذاكرة. وهو أفق للممكن واللاّيقين السردي يلتحم بنيويا بالتراث دون أن يتمَاهى مع ممكناته كليا.

(20) الرواية. ص : 5.

(21) الرواية. ص : 26.

(22) الرواية. ص : 27.



جدول رقم 4

ب ـ صور المتخاطبين :

2.7- إذا ما تم تجاوز التراتب السلمي الشكلي لسلسلة رواة (عين الفرس)، فهل يمكن الحديث عن تمايز فعلي للأنماط الخطابية التي قد تنشأ عن اختلاف صور الساردين والمسرود لهم ؟ أو ما هي المقاييس التقريبية التي من شأنها إبراز تمايز صور وحالات التخاطب المختلفة ؟

يقول كيليطو : «إذا فكرت لحظة في هذه المسألة فسيتبين لك أن الأنماط الخطابية لا تتعدى أربعة :

1- المتكلم يتحدث باسمه : الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية.

2- المتكلم يروي لغيره : الحديث، كُتب الأخبار.

3- المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

4- المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه (...) يمكن إرجاع الأنماط الأربعة التي ذكرنا إلى نمطين :

I- الخطاب الشخصي ⟵ بدون نسبة.

II- الخطاب المروي ⟵ بنسبة :

- أ- صحيحة

- ب- زائفة

- ج- خيالية (23).

أما بالنسبة لحالات التخاطب المختلفة، فيمكن الاحتكام إلى مقياس (المخادعة) باعتبارها حداً فاصلاً بيْن حالات المتخاطبين في سرد جنسه التعبيري هو «الحكاية الشعبية». وهنا يمكن الوقوف على أربع حالات :

« ـ المتكلم غير خادع والمخاطب غير منخدع.

ـ المتكلم خادع والمخاطب منخدع.

ـ المتكلم خادع والمخاطَب غير منخدع.

ـ المتكلم غير خادع والمخاطب منخدع». (24).

وفي ضوء هذين المقياسين يمكن صياغة الترسيمة التالية :

السارد	النمط الخطابي	حالة التخاطب
محمد بن شهرزاد (I)	* متكلم يروي لغيره حكاية ليس هو منشئها. * خطابه مروي بنسبة متأرجحة بين الصحة والزيف والخيال.	متكلم غير خادع ومخاطب منخدع (الأميرال).
محمد النفال (II)	* متكلم يروي لغيره حكاية ليس هو منشئها. * خطابه مروي بنسبة متأرجحة بين الصحة والزيف والخيال.	متكلم غير خادع ومخاطب منخدع (ابن شهرزاد).
محمد السلوكي (III)	* متكلم يروي لغيره. * خطابه مروي بنسبة متأرجحة بين الصحة والزيف والخيال.	متكلم غير خادع ومخاطب منخدع (محمد النفال).

جدول رقم 5

(23) عبد الفتاح كيليطو : (الأدب والغرابة) ص : 25 - 26.

(24) عبد الفتاح كيليطو : (الحكاية والتأويل). دار توبقال للنشر سلسلة المعرفة الأدبية. 1988. ط. أولى. ص : 40.

من خلال هذه الترسيمة يتضح أن تعدد الرواة وتدرج مواقعهم عبر تراتب سلمي: (محمد بن شهرزاد = راو : د. 1 ـ محمد النفال = راو : د. 2 ـ المهدي السلوكي = راو : د. 3) لا يعني البتة أن صورهم السردية أو حالات تخاطبهم متمايزة. فكلهم ينظمون ضمن نمط خطابي واحد يقومُ على التماثل. كما أن حالة تخاطبهم واحدة، مما يجعل من تراتبهم السلمي مجرد لعب شكلي قوامهُ التعدد والهرمية.

لا مجال للحديث ـ إذن ـ عن تفوق معرفي لراو على آخر ـ باستثناء السارد المجرد مؤطر الرواية ككل ـ وفي المقابل، ليس هناك سوى سارد مفرد بصيغة الجمع نسبي المعرفة ومجرد من خطابه الشخصي، حيث تنحصر وظيفته في (الرواية) ذات النسبة المضطربة بين الصحة والزيف والخيال، دون أن يرقى خطابه المروي إلى مستوى المخادعة أو التحكم في مصير المخاطب!

5 ـ الميتا ـ حكائي :

أ ـ الحكاية والخرافة :

1.8 ـ لقد عملت رواية (عين الفرس) على تأثيث متخيلها انطلاقا من أرضية تراثية متنوعة. فبين المبادئ التنظيمية العامة لنص (الليالي) وبعض عناصر تشكيل قالب (الحديث النبوي) استطاعت أن تشيد استراتيجيتها النصية وفق جماليات السرد الكلاسيكي العربي والإسلامي، بغض النظر عن أساسها الأدبي أو غير الأدبي، مما مكن التحقق النصي من استيعاب مبادئ :

ـ الإسناد والرواية.

ـ مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك.

ـ مشهد الليلة البيضاء.

إنها رواية البحث عن ذاكرة السرد العربي (المغربي) المفقودة. ورواية الحفر في مكبوتات متخيل الشرق العربي ـ الإسلامي. وهما ـ بحث وحفر ـ لا يستهدفان العودة إلى الأصول في حد ذاتها، بقدر ما يرميان إلى الانشداد لخلفية استراتيجية مزدوجة لها التأصيل والتجريب أفقا : أما قانون التأصيل، فيجد امتداده في محاولة تطعيم القالب الروائي الغربي ببذور وأسس جماليات التخييل العربي ـ الإسلامي، وأما قانون التجريب، فيجد تجلياته في الموقف النقدي من التراث نفسه، ومحاولة وضعه موضع مساءلة. بهذا المنحى المزدوج والمركب، ستنهض الكتابة كطرس ممسوح ومكتوب عليه ثانية. كأفق للتذكر والنسيان. للمماثلة والمعارضة. للحنين إلى الأصل ورمزية

الأب مع التمرد على معياريته والانقلاب عليه. كيف ذلك ؟ وما هي مظاهر الخرق أو المحو التي ستعمد إليها رواية (عين الفرس) وهي تنحو منحى «الاستعادة» و «التحيين» ؟

2.8- في المستوى الأول، هناك مجموعة من الأفكار والآراء النقدية التي تخص مفهوم الحكاية ونظرية الحكي. وهي أفكار ترد على لسان الحاكي محمد بن شهرزاد الأعور قبل أو بعد ممارسته لفعل الحكي. ومع تجميع شذراتها تبدو جليا طبيعتها النظرية وما تضمره من تصور «أطروحي» لمفهوم الحكي والحكاية. إنها سيرورة (ميتا ـ حكائية) تستهدف نقد المفهوم التقليدي ـ التراثي ـ الرسمي للأدب (الحكي)، وهو المفهوم الذي يخلط بين جنس «الحكاية الشعبية» وبين مادة «الخرافة» كسجل سردي مقرون بالوهم والتسلية والهزل.

1) «إن الحكاية ليست الخرافة، لا يمكن للمرء أن يتسلّى بالحكاية، كما لا يمكن أن يتسلّى بالتاريخ » (25).

2) «إن الحكاية التي تبدو مجرد خرافة قد تتحقق، إنها لا تكف عن التحقق !» (26).

لقد ظل الأدب في العصر الكلاسيكي العربي أسير مجالس السلاطين وبلاطات الملوك فاتخذ أداةً لتسلية الأمراء والحكام واقترنت طبيعته بـ «التخريف»، كما ارتهنت وظيفته للمرح والتهتك والأنس والمجون واللهو والطرب، أي كل ما يتعارض مع الحقيقة الاجتماعية والشعبية للواقع. بهذا المشهد الشرقي الرخيص سيفتتن «الاستشراق» وتتشوه حقيقة الأدب. لأنه سيتحدد كأفق انتظار للسلطة والسلطان بعيداً عن مبدأ الواقع.

غير أن التلفظ (الميتا ـ حكائي) لنص (العين) لا يمر على هذه المحاور المحدِّدة لمفهوم الحكي التقليدي والرسمي دون أن يسائلها ويعنِّفها من موقع النقد والتقويض المنهجي :

3) «ولكنا لا نحكي إلا لنخبركم بما يقع أو وقع وإن كنا لا نعلم أين ولا متى وقع أو يقع ونشير إلى ذلك في مدخل كل حكاية أو نهايتها ...» (27).

---

(25) الرواية. ص 8.

(26) الرواية. ص 41.

(27) الرواية. ص 43.

4) «أرأيت، يا سيدي، كيف تكون الحكاية واقعية أحيانا !؟ أنا والله ما صدقت يوما أن الحكاية خرافة أو وهم، كنت أظن أن الحكاية، كهذه التي رويتها لكم، تاريخ أعم وأشمل وربما أدق من كل تاريخ يكتبه المؤرخون اليوم ! ...» (28).

وبالإضافة إلى الخلفية «الواقعية» للحكي والحكاية، هناك طابعها الأولي (والأبدي ؟) الذي يجعلها تلغي الزمن (والمكان ؟) لتخترق الحقيقة الواقعية في كل أبعادها التاريخية والوجودية والاجتماعية :

5) «إن الحكاية تجربة الكلي واللامشروط» (29).

6) «فليس في هذه الدنيا، منذ بدايتها سوى حكاية واحدة تروى بالعديد من الصيغ، وقد رويت لكم بعض صيغها من قبل» (30).

7) «هم يظنون أننا نحكي لنتحدث عن مكان معين ونحن نذيب المكان لتكون الحكاية ممكنة (...)» (31).

8) «مكان الحكاية، كزمانها، أقرب إلينا من حبل الوريد، ولكن...» (32).

9) «أنتم تخلطون بين الحاكي والعراف كما تخلطون بين المؤرخ والمداح» (33).

إن المفهوم الجديد الذي تقترحه الرواية للحكي والحكاية يختلف كلية عن أوهام ومغالطات أفق انتظار «السلطان الشرقي» الذي تم تعميمه عبر وسائط «استشراقية» مغرضة. فالقاعدة الأولى لنظرية الحكي تتمثل في مبدأ الواقع. وإذا كان الطابع التخييلي للحكاية يجنح إلى «إلغاء» الزمن والمكان، فليس ذلك مبررا للقفز على التاريخ أو الانخراط في متاهات الوهم والتخريف. فما الطابع المتعالي للحكاية عن محددات الزمن والمكان إلا من دواعي الجنس الأدبي الذي تنتظم داخله، وهي دواعٍ لا تعني - أيا كان الحال - الخلط بين الخيال والتخريف، أو التعارض بين الأدب والتاريخ !

3.8- كيف «تشخص» رواية (عين الفرس) بعض مرتكزات طرحها النظري حول مفهوم الحكي والحكاية ؟ وهل يقدم تحققها النصي تجسيدا لتصورها الأطروحي

---

(28) الرواية. ص 39.
(29) الرواية. ص 8.
(30) الرواية. ص 10.
(31) الرواية. ص 38.
(32) الرواية. ص 38.
(33) الرواية. ص 41.

المعلن حول السرد وممارسة الحكي ؟ هذا هو المستوى الثاني من مستويات الخرق أو المحو، وهو الامتداد الطبيعي للخلفية «التنظيرية» السابقة التي حايثت سيرورة الاقتصاد السردي.

إن (الحكاية الشعبية) كجنس تعبيري محدد له إمكانيات نوعية ومعايير جمالية ـ تجسدها ألف ليلة وليلة بامتياز ـ تقدم لنا مجموعة من النواظم العامة يمكن الوقوف عندها باعتبارها المنطلقات التي راهنت عليها رواية (عين الفرس) في تأثيث متخيلها، وهي :

أ ـ الحرص على تثبيت أهمية الإطار عبر صيغ افتتاح واختتام محددة.

ب ـ التقيد بمبدأ الغرابة ومستلزماته.

ج ـ الانتظام السردي في سياق مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك.

د ـ مشهد الليلة البيضاء (بما هو صيغة زمنية).

فهذه المقاييس الفنية ستوضع موضع خرق من طرف التحقق النصي لرواية (العين) مما سيعكس وجها من أوجه توتّر العلاقة بين النص ـ الإبن وأبيه الرمزي (الليالي).

4.8- إن محمد بن شهرزاد الأعور لا يقفز ـ في سرده ـ على أهمية تثبيت إطار الحكاية وما تقتضيه الطقوس البلاغية للافتتاح والاختتام من صيغ معروفة. لكنه ـ في الوقت نفسه ـ لا يستعيد أيا من الصيغ المشهورة في مثل هذا المقام :

ـ «كان يا ما كان في قديم الزمان ... !»

ـ «بلغني أيها الملك السعيد ... !»

ـ «حدثنا عيسى بن هشام قال ... !»

ـ «زعموا أن ...!»

وفي المقابل، فهو يعمد إلى استثمار «ديباجة» (الرسائل الديوانية)، وقالب (خطبة الجمعة) (34) فيدشن حكايته المرتقبة عبر سيرورة هزل وتندر يتحول معهُما خطاب الافتتاح إلى موضوع للتشخيص الأدبي :

ـ «ليهنأ مولاي وأهله ورعيته بالأمن والسعادة التي تملأ القلوب والبيوت، بالرغم

(34) عبد الحميد عقار (عين الفرس : الشكل والدلالة) مجلة آفاق. العدد 2. 1989. ص : 139.

من أن الجفاف يلتهم الماء والهواء، والحمد لله، الذي لا يفنى ولا يموت، على نعمه التي جعلت إمارتكم تشبه الملكوت، على الرغم من كثرة الملحدين، والصلاة والسلام على النبي الذي خلصنا من الرهبوت، على الرغم مما لكم من جبروت، وبعد، فليسمح مولاي بسؤال صغير قبل الشروع في الحكاية (...)» (35).

أما صيغة الاختتام، فلا تخلو - كذلك - من التشخيص الأدبي للغة الذي ينزاح عن مألوف الطقوس البلاغية المعروفة في مثل هذا المقام، مما يجعل (المخاطَب) - شأنه في ذلك شأن الخِطاب - يكون عرضة للسخرية والتهكم :

- «وبعد، هذه يا مولاي هي الحكاية التي وقعت في تلك المدينة البعيدة جدا عن إمارتكم، هذه هي الحكاية كما رواها لي محمد النفال صديق المهدي السلوكي، محمد الذي التقيتُ به في أحد قطارات العجم والذي بلغني أنه هلك كما هلك الآخرون - حفظ الله مولاي الأمير وأبعده ورعيته عن كل مكروه !» (36).

فبقدر ما يحرص الحاكي على الاستجابة لأحد أهم معايير أفق انتظار (الحكاية الشعبية) ← [تثبيت أهمية الإطار]، بقدر ما يتم انتهاك الوظيفة المحددة لصيغ الافتتاح والاختتام، وهو انتهاك ينخرط ضمن سيرورة المحو وإعادة الكتابة من منظور جديد.

5.8- إذا انتقلنا إلى بقية النواظم العامة :

- مبدأ الغرابة.

- مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك.

- مشهد الليلة البيضاء.

فإن بالإمكان القول إنها تترابط بشكل وثيق، وإن خرق حلقة منها يعني خرق كل السلسلة. وهذا ما يمكن الوقوف عليه بوضوح منذ اللحظة التي يتم فيها اكتشاف أن ما حكاه (محمد بن شهرزاد) ليس مجرد خرافة، وإنما هي حكاية من صلب الواقع حدثت وقائعها أثناء ممارسته فعل الحكي في مكان وزمن معلومين ومحددين. يقول كيليطو : «تنعت الحكايات في ألف ليلة وليلة بكونها عجيبة وغريبة. هذا النعت يبرر السرد لأنه إذا لم تكن الحكاية عجيبة وغريبة فإنها لا تستحق أن تروى. وعلى ما يبدو فإن الغرابة تستلزم المسافة الزمنية «كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان»

---

(35) الرواية. ص : 10.

(36) الرواية. ص : 34.

والمسافة المكانية «البطل ينتقل إلى أرض بعيدة، كالصين مثلا، أو إلى أرض غير مضبوطة على الخريطة» (37).

بناء على ما سبق، فإن حكاية محمد بن شهرزاد لا يمكن نعتها بالحكاية العجيبة أو الغريبة كما هو شأن حكايات (الليالي)، لأنها لا تتقيد بشرطي: (المسافة الزمنية) و (المسافة المكانية). وفي المقابل، فهي تتخذ من الواقع «النصي» بديلا لمبدأ الغرابة. أو هي تطابق بينهما بحيث تغدو غرابة الحكاية جزءا لا يتجزء من غرابة الواقع. فليست الحكاية أو فعل الحكي شيئا آخر منافيا للواقع أو الحقيقة، لأن: «مكان الحكاية، كزمانها، أقرب إلينا من حبل الوريد». إن هذا المسخ La Métamorphose الذي سيلحق بحكاية محمد بن شهرزاد لهو ما يشكل البداية الفعلية لانقلاب النص الروائي على نفسه. وهو انقلاب سيتخذ من مبدأ الواقع المدخل الأساس لتحرير الكتابة السردية من جملة نواظم تراثية شكلت محور قسمها الأول (رأس الحكاية). فمباشرة بعد اكتشاف الحاكم لحقيقة حكاية ابن شهرزاد، وتأكده من أن (عين الفرس) ما هي إلا الإسم السري لإحدى المدن الشاطئية بإمارته، سيخرق هو الآخر مبدأ القص: احك حكاية وإلاَّ قتلتك ليجعل منه معادلة مستحيلة لا تتقيد بما سنَّتهُ (الليالي) من عرف في هذا المجال. سيتحول مبدأ القص إلى: احك حكاية وسأقتلك، وتتخذ الكتابة منحى اللغة القضائية وخطابات المحافل الرسمية (38)، فتنتفي عن الحكي القدرة على إعادة التوازن للعلاقة المختلة بين المخاطَب (القوي) والمخاطِب (الضعيف). يقول الأميرال:

- «أمرنا، نحن الأمير وارث حظه أبا السعد بنسعيد، بما يلي:

أولا، عزل عين الفرس عن بقية مدن وأنحاء الإمارة إلى أن تُطهَّر.

ثانيا، تكميم فم حاكينا الأسبق، محمد بن شهرزاد الأعور، ونفيه إلى عين الفرس.

ثالثا، يقضي محمد بن شهرزاد الأعور، في عين الفرس مدة تسعين يوما مكمما معلقا السم في عنقه، ثم يحمل إلينا، بعد انقضاء هذا الأجل، ليتجرع السم في حضرتنا.

رابعا، يمنع حضور الحاكين في مجلسنا ابتداء من هذا اليوم» (39).

وبتنفيذ حكم النفي على الحاكي تكون مرتكزات السرد الكلاسيكي قد استنفدَت إمكانياتها وبدأت تفسح المجال لمرتكزات أخرى جديدة، لا تتقيد بقيود التخييل

(37) عبد افتاح كيليطو (الغائب). ص: 50.

(38) عبد الحميد عقار. مرجع سابق. ص: 193.

(39) الرواية. ص: 42.

التراثي كما راهنت عليه (الليالي) أو فنيات قالب (الحديث النبوي) : فمشهد (الليلة البيضاء) سيتحول إلى مشهد لأيام سوداء ! ومدينة عين الفرس (الليلية) ستتحول إلى مدينة (نهارية)، والتأثيث التراثي لمتخيل النص سيغدو تأثيثا واقعياً ينبذ رواسب الذاكرة التراثية وعوائق موروث تخييلها. وهنا، سينهض (القسم الثاني) من الرواية (الذيل والتكملة) ليؤسس ممارسة جديدة للتجريب الروائي. سيشرع السرد ـ مع هذا التحول ـ في تحرير نفسه من نواظم التراث، والتمرد على قانون التأطير السردي الكلاسيكي (متكلم ـ مستمع) لتنفتح سيرورة الكتابة على «محكي الأفكار» و «محكي الكلام»، كما سيعمد التشخيص الأدبي إلى مساءلة الذات والواقع، فيتحرر الخيال من قانون الليل والنهار وقانون الموت والحياة. إن القيود التي اختارتها الرواية لنفسها في القسم الأول (رأس الحكاية) ستتحول إلى مجرد أثر أو صدى، بحيث سيتراجع مكبوت الذاكرة السردية لينطلق السرد خارج مدارات الأعراف والشعائر والسنن الموروثة. إن لحظة اكتشاف الذات والواقع هي نفسها لحظة المحو والنسيان : محو الخرافة ونسيان انغلاقية فضائها السلطاني. فالتحول البنيوي من أفق انتظار «جنس الخرافة الشعبية» ! إلى أفق السرد المفتوح ما هو في العمق إلا تشييد لأفق انتظار آخر جديد ومغاير. أفق انتظار كتابة متحرِّرة من رواسب التراث ومفتوحة على احتمالات لا نهائية. إن الانقلاب الفني الذي تمارسه رواية (عين الفرس) على نفسها في حدود المسافة النصية التي تصل قسمها الأول بقسمها الثاني، ما هو سوى التجسيد الفني لخطاب التنظير (الميتا ـ حكائي) الذي حايث نسيجها النصي منذ البداية. فهي لم تكتف بالدعوة إلى ممارسة مفهوم جديد لنظرية الحكي، بل حاولت أن تحقق نصيا بعضاً من دعوتها الأطروحية، فكان أن واجهت بين استراتيجيتين : الأولى تستمد مقوماتها من برامج وسجلات السرد العربي ـ الإسلامي ـ الكلاسيكي، والثانية تنفتح على تنويعات الكتابة الروائية المستحدثة. وبهذا الاشتغال المزدوج سيأخذ تشكلها النصي أبعادا معمارية وزخرفية وأسلوبية متنوعة. فبعد أن كان الراوي محمد بن شهرزاد (في رأس الحكاية) راوياً تقليديا، لا يمتلك «مصداقية» لما يرويه إلا بعد أن يمتثل لجملة قيود وشروط يتصدرها مبدأ الإسناد، صار مع (الذيل والتكملة) ساردا متحررا من كل الشعائر والسنن والأعراف. فهو مبئر لذاته. يرهن ما يحكيه بأفق انتظاره أو أفق انتظار متلق مجهول وغير محدد. يتخلص من مستلزمات (الحكاية الشعبية) وما تقتضيه من إمكانيات ليتحول بالسرد إلى مستويات جديدة، فتارة تستغور المادة السردية عوالم الذات الدخلية، وطورا يجنح التشخيص الأدبي صوب الأسطرة. وبين الاستغوار والتشخيص الأسطوري للسرد يتبلور وعي جديد بالحكي يبشر بمسالك جديدة في الكتابة.

فمن بين التنويعات التي تتولد عبر سؤال الذات هناك الاستبطان والتذكر والتأمل والتحليل الذهني والاستيهام والحلم والتداعي وهي إواليات تجنح بالسرد صوب (محكي الأفكار). يقول الحاكي :

ـ «أنا من يحكي ومن يُحكى له في الآن نفسه، أنا الراوي والمروي له، كمن يكون في ساحة المعركة وخارجها في الوقت ذاته، في الحمام وخارجه، في بيته وفي الشارع ... أنا الكذب والصدق، الزيف والحقيقة، الخرافة والواقع، أنا ... لا شيء غير متناقضاتي وهذه الحزمة من العجز (...) »(40).

إنه منحى تأملي ومجرد في الحكي يلتصق فيه فعل التخيل بهموم الذات وأسئلة واقعها المرئي واللامرئي. ولأنه غير معهود بالنسبة للمتلقي التقليدي الذي يقرن السرد بالوهم والتسلية والإيهام، فإن السارد «الضمني» يحرص على التنبيه باستمرار إلى أن «محكي الأفكار» ـ هذا ـ جزء لا يتجزأ من المفهوم «الإيجابي» المتوخى للحكي :

ـ «بعض الناس يتصورون أني أتفلسف الآن ... الآن ... أبدا، إني مازلت أحكي، وإذا كانوا عاجزين عن إدراك الحكاية في شمولها فهذا ليس ذنبي !...»(41).

ـ «أؤكد مرة أخرى أني لا أتفلسف، وإنما أحكي، أحكي فقط ...»(42).

ولأن الحكي من هذا المنظور ينزاح عن الجوهر «السماعي»، «الشفهي» للخرافة الشعبية ـ بمعناها السلبي ـ فإن السارد يحرص على استحضار القارئ (المفترض) مؤكداً على الهوية «الكتابية» لمحكيه ومحذراً إياه في الوقت نفسه من مزالق «القراءة» :

ـ «لهذا كله فإن هذه الصفحات لا يجب النظر إليها بأكثر من أنها علامات إرادة تبحث عن ذاتها »(43).

هذا فيما يخص النسيج السردي الذي يرهن نموه لسؤال الذات متواشجا مع سؤال الكتابة وآفاق تجديدها. أما المستوى الآخر من التشييد المضاد لتخييل الحكي «الخرافي»، فيمكن رصده في جنوح التكون النصي إلى مساءلة «الواقع» مساءلة «أسطورية». كيف ذلك ؟ هذا ما يمكن الوقوف عند بعض مظاهره برسم الاختتام.

---

(40) الرواية. ص : 58.
(41) الرواية. ص : 54.
(42) الرواية. ص : 54.
(43) الرواية. ص : 57.

ب ـ التشخيص الأُسطوري للسرد :

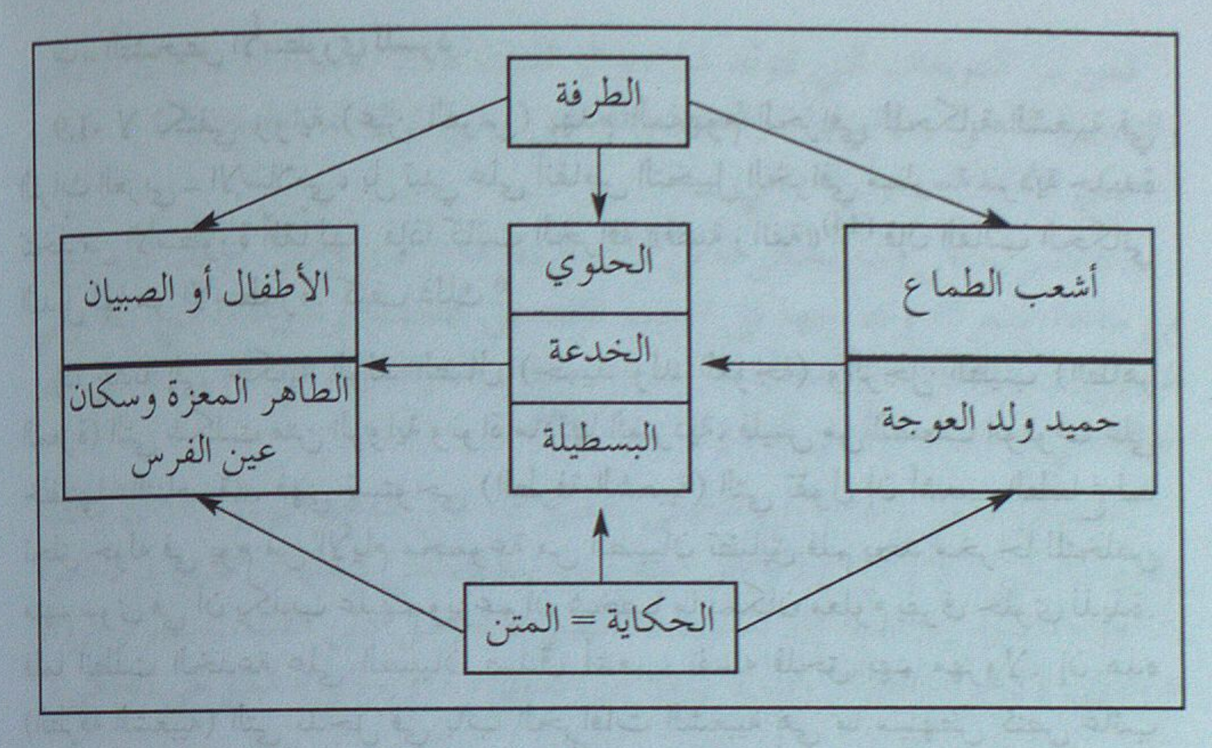
1.9- لا تكتفي رواية (عين الفرس) بهدم المفهوم الخرافي للحكاية الشعبية في التراث العربي ـ الإسلامي، بل تبني على أنقاض التخييل الخرافي ممارسة سردية جديدة تتخذُ من الأسطورة أفقاً لها. فإذا كانت الخرافة «قصة زائفة»(44) فإن القالب الحكائي البديل لها هو الأسطورة. كيف ذلك ؟

إذا عدنا إلى حكاية الولد الضال (حميد ولد العوجة) والرجل الطيب (الطاهر المعزة) التي شكلت متن الرواية ونواة مادتها السردية، فليس من الصعب الوقوف على خلفيتها «التناصية». فهي تستوحي (الطرفة الشعبية) التي تقول إن أشعب الطماع لما تحلق حوله في يوم من الأيام مجموعة من الصبيان تضايق فلم يجد مخرجا للتخلص منهم سوى في أن يكذب عليهم ويزعم أن شخصا ما بمكان معلوم يفرق حلوى لذيذة. فلما انطلت الخدعة على الصبيان صدق أشعب نفسه فلحق بهم مهرولا. إن هذه (الطرفة الشعبية) التي تدخل في باب الخرافات الشعبية هي ما سينهض كنص غائب بالنسبة لحكاية (الولد الضال والرجل الطيب). إذ ستستعيد (عين الفرس) هذه المادة الحكائية الشعبية لتجعل منها منطلقا لصوغ (قصتها الأصلية). فالولد الضال يحيِّنُ أشعب الطماع. والرجل الطيب مع سكان عين الفرس يوازون (الصبيان). أما الحلوى فتعادلها البسطيلة. وبين «الطرفة» وحكاية محمد بن شهرزاد، هناك فعل سردي أصلي مشترك : هو فعل الكذب أو المخادعة. (مخادعة الآخرين ومخادعة النفس).

(44) Mircea Eliade : (Aspect du mythe). Ed : Gallimard. (Paris) 1963. P : 11 - 34

يعرف إلياد الأسطورة على الشكل التالي :

«الأسطورة تحكي قصة مقدسة، فهي تروي حدثا وقع في الأزمنة الأولى، زمن «البدايات» الخارق. بعبارة أخرى، الأسطورة تروي كيف أنه بفضل إنجازات للكائنات (الفوق ـ طبيعية)، ظهرت واقعةٌ ما إلى الوجود، سواء أتعلّق الأمر بالواقع ككل أم بالكون، أم بجزء منه فقط : جزيرة كانت أو نوعا نباتيا أو سلوكاً بشريا أو مؤسسة. فهي إذن دائما قصة «خلق» : تخبر كيف أنجز شيء ما وكيف تكون أو بدأ في الوجود. الأسطورة لا تتحدث إلا عن شيء وقع بالفعل، ولهذا فإن شخصيات الأساطير تكون كائنات (فوق ـ طبيعية) ومعروفة على الخصوص بما قامت به في أزمنة البدايات الرائعة. فالأساطير إذن تكشف عن الفعل الإبداعي لهذه الكائنات وتُظهر قداسة أعمالها. إن اقتحام المقدس هو الذي يؤسس العالم حقيقة ويجعل منه ما هو عليه الآن. وعلى إثر تدخلات الكائنات (الفوق ـ طبيعية)، صار الإنسان على ما هو عليه اليوم، أي كائنا فانيا، متناسلا، وثقافيا (...)».



جدول رقم 6

إن العودة إلى هذه المادة التراثية الشعبية وإعادة توظيفها في سياق جديد، ستتحكم فيها رؤيا فنية أسطورية تأخذ كل أبعادها مع (القسم الثاني) من الرواية، ضمن التشخيص الفني لعلاقة سكان (عين الفرس) بالبحر. حيث ستعمد الكتابة إلى تأصيل الجوهر الأسطوري للحكاية ـ النواة. وهو تأصيل سترتفع معه «بنية الطرفة» إلى مستوى «البنية الأسطورية»، فيغدو فعل الذهاب إلى البحر حدثا أصليا يجد مبرره الأسطوري في تحول الطرفة إلى (قصة خلق) تخبر كيف يتكون شيء ما : (الكذبة ـ الحكاية ـ الأسطورة) وكيف يبدأ في الوجود (*). يقول السارد في وصف الإحياء الطقوسي لحكاية حميد ولد العوجة والطاهر المعزة من طرف سكان (عين الفرس) :

ـ «وها قد مضى على استقراري بها شهر، وكان آخر زمن الشتاء، ثم جاء الربيع، فبدأ السكان يقيمون حفلات ليلية لاستحضار الغائبين، لاستعطاف البحر الذي كانت قد بدأت تصله نسائم الربيع ... يوقدون ناراً قوية كل ليلة سبت وسط المدينة، يذبحون خروفا ويضعونه فوق تلك النار ليشوى ببطء، يأتون بأطباق البسطيلة التي تهيأ بالبيوت، ثم يصنعون الشاي، ثم يشرعون في العزف والغناء والرقص حتى منتصف الليل، إلى أن يسمع نفس المرح آتيا من البحر ليختلط بمرحِهم الحزين ... حينئذ ينادى على

(*) المرجع نفسه.

عشرات الفتيات ليصنعن دائرة بأجسادهن حول النار، ثم تتقدم إحداهن، وهي عادة أكبرهن سنا، لتقطع لحمة من الشواء، فيطلب منها بصوت جماعي، يشارك فيه الرجال والنساء. أن تذكر بأعلى صوتها إسم الفتى الغائب الذي سيكون لها زوجا بعد رجوعه من البحر، ثم تعطى لها شمعة داخل فانوس أخضر وإناء أزرق تضع فيه اللحم، ثم تسير الفتاة نحو الشاطئ يتبعها عشرة شبان يحملون أطباق البسطيلة الصغيرة ووراءهم رجلان يحملان الخروف المشوي بينما بقيةُ الفتيات يمشين وراء الرجلين وخلفهن النساء ثم الرجال يتقدمهم الشباب ... الكل يغني أو يعزف ويغني ... ثم يتوقف الموكب على بعد أمتار من الشاطئ من غير أن يتوقف العزف والغناء ... ثم تنسل الفتاة تتبعها بقية الفتيات ... تجلس الفتيات على رمل الشاطئ وهن يغنين ... تصعد العروس إلى الصخرة التي يظن أن الجميع قد ارتمى من فوقها في أحضان البحر ... يشتد إيقاع الغناء وتحتد الأوتار والبنادير ... تدخل العروس في حالة جذبة عميقة، ثم تبدأ تدور فوق الصخرة بسرعة ... تنصرف الفتيات ... يرمي الفتيان والرجلان بالشواء والبسطيلة في البحر ... ينصرف الجميع بينما العروس تدور بسرعة هائلة فوق الصخرة ... عندما تصبح العروس وحدها تماما تتوقف عن الدوران وتدخل في نوبة نحيب ... تعود الفتيات وحدهُنَّ ليجلسن حول الصخرة ... تشرع العروس في النداء على عريسها باسمه واسم أُمه وجدتها بينما الفتيات يردِّدن النداء حتى مطلع الفجر ... تظل تتكرر نفس الطقوس من طرف العروس ومرافقاتها طيلة الأُسبوع أو إلى أن تسمع عريسها يرد على ندائها من أعماق البحر ... تحل محلها فتاة أخرى ومرافقات أخريات إذ تزف الفتاة إلى عريس آخر والأُخريات ينتظرن دورهُن ... وكان من هؤلاء الفتيات من أعلنت أن عريسها يزورها كل ليلة محملا بالعطور واللآلئ ... ومنهن من أعلنت أنها حامل !» (45).

إنه تشخيص أسطوري للواقع يكشف تعدد مستويات أساليب النص. فكما تنفتح تنويعات السرد على سجل اللغة القضائية وخطابات المحافل الرسمية، فهي تستثمر «لغة المقال السجالي الممتزجة بلغة البوح الشعري وبالوصف المشهدي الطقوسي البالغ الشفافية (46). وكما تجنح أساليب التشخيص إلى جعل اللغة أداة للتصوير، فهي تنحو أحيانا منحى الإخبار المكرس لوثوقية الوظيفة الإحالية وتواتُر إيقاعها الرتيب. غير أن الطابع العام لهذه التنويعات يتمثل في مبدأ الانقلاب : انقلاب الكتابة على نفسها باستمرار، وتمرُّدها على القيود التي تخلقها لنفسها. وبذلك استطاع التخييل الروائي

(45) الرواية. ص : 73.

(46) عبد الحميد عقار. مرجع سابق.

أن يؤلف بين استراتيجيتين : الأولى تنحو منحى التأصيل، والثانية تنحو منحى التجريب. وبين العودة إلى التراث للبحث في الأصول والجذور، والانفتاح على الحداثة الروائية الغربية، والحفر في أشكالها وأسئلتها ؛ بين القديم والمستحدث، بين الأصيل واللامجرب، بين الحكائي والميتا ـ حكائي، بين المألوف والغريب، بين الجدي والهزلي، بين الواقعي واللاواقعي، ثم بين التخييل الخرافي والتخييل الأُسطوري، استطاعت رواية (عين الفرس) أن تطرح جماليتها ورُؤاها وأسئلتها على صعيد إشكالي، فكانت رواية إشكالية بامتياز وتلك خاصية تحمد لها. فهل تخفي هذه المؤشرات دلالات العلاقة التي يمكن أن تربط الرواية التجريبية بالتراث ؟ ذاك سؤال حدد أفق هذه المقاربة، وفي تعدد أجوبته ما يؤكد حاجة هذا النص المتواصلة إلى إعادة القراءة باستمرار.

خلاصات مؤقتة

ينزاح نص (عين الفرس) عن إشكاليتي (لعبة النسيان) و (الجنازة):

ـ إشكالية تداخل الروائي بالسير ـ ذاتي.

ـ إشكالية الواقعية.

دون أن يعني هذا أنه لا يتقاطع معهما. وفي انزياحه هذا يقترح إشكالية جديدة ضمن مشروع التكون الروائي العربي بالمغرب، وهي:

ـ إشكالية العلاقة بين الرواية والتراث.

لقد سبق للكاتب الميلودي شغموم في نصوصه السابقة (47) أن أرسى بعض مرتكزات تجربته الروائية المراهنة على سؤال التراث، مما يجعل هذا النص مجرد حلقة من حلقات مشروع كبير بدأ مع بداية الثمانينات ولا يزال متواصلا. على أن هذا الموقع «الوَسَطي» بين نصوص سابقة وأخرى آتية هو ما يضفي على (عين الفرس) ميزة خاصة تضعها في صف ما يمكن أن نصطلح على تَسْمِيته بـ «النص المراكم». وهو النص الذي يعوز كثيرا من التجارب الروائية بالمغرب التي تفتقر إلى شرط التراكم.

ـ إن (عين الفرس) كنص إشكالي تراهن على استراتيجية مزدوجة: فهي، من جهة، تأخذ من التراث الغربي القالب الروائي المستحدث بما يتوفر عليه من معايير جمالية قابلة للتنوع. ومن جهة أخرى، تنفتح على التراث السردي العربي ـ الكلاسيكي بما ينطوي عليه من جماليات وزخارف أسلوبية، أدبيا كان أو غير أدبي. وبهذا الحوار المضاعف تشق لتخييلها مسارا سرديا متفردا له من التأصيل بقدر ماله من التجريب.

ـ لقد راهن النص على «التناص» كمبدأ عام منظم للعلاقة بين القالب الروائي المستحدث والبنيات السردية المستمدة من التراث الإسلامي والعربي. من هنا تملكت الكتابة هوية «الطرس» فانبنى نسيجها على جدلية التدوين والمحو، التحيين والمساءلة، أو الكتابة على الكتابة. فمحاورة الأصول التراثية للسرد الكلاسيكي العربي ـ الإسلامي امتدت إلى استعادة بعض المبادئ العامة التي يمكن اعتبارها نواظم كبرى لـ «سردية»

---

(47) (الأبله والمنسية وياسمين) بصفة خاصة. الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الأولى 1982. وهي ثالث رواية بعد (جزيرة العين) و (ضلع في حالة الإمكان) الصادرتان في مجلد واحد تحت عنوان (الضلع... والجزيرة)، عن دار الحقائق ـ بيروت ـ 1980. ط. أولى.

الشرق. وهي أسس جمالية تجد تجلياتها العميقة في نصوص أصلية من قبيل (ألف ليلة وليلة) أو ضمن فنيات قوالب سردية غير أدبية مثل قالب (الحديث النبوي).

ـ وفي سياق الاستعادة تم استثمار تقنية الإطار لتوليد الحكايات الصغرى وهي تقنية تستجيب لمبدأ التناسل الذاتي، مما أضفى على سيرورة السرد طابعا تركيبيا ومتداخلا.

ـ بالإضافة إلى هذا التحيين الذي شمل مستوى البناء السردي، عملت الرواية على استحضار مبادئ سردية أساسية من قبيل :

ـ مبدأ الغرابة.

ـ مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك.

ـ مشهد الليلة البيضاء.

ولكن هذا التحيين لم يلبث أن انقلب من مستوى الإيهام بمماثلة (النص ـ المثال) إلى مستوى المعارضة بما هي سيرورة تقويضية لها الهدم المنهجي أفقا.

ـ إن تحول (عين الفرس) من البناء إلى الهدم، أو من المماثلة إلى المعارضة، هو ما جعلها تنطوي على تأثيث سردي مزدوج : الأول يتخذ من التراث منطلقاً له، والثاني يراهن على مبدأ الواقع كأرضية ومنطلق للتخييل. وفي محك هذا التحول من أفق برامج السرد الكلاسيكي إلى أفق السرد الروائي المفتوح، استطاعت (العين) أن تنجز تمفصلها السردي الحاد بين حدي البناء والهدم. فانشطار الرواية إلى قسمين : الأول يحمل عنوان (رأس الحكاية)، والثاني (الذيل والتكملة) لم يكن مجرد تبويب شكلي لأنَّ المسافة بين الرأس والذيل هي نفسها مسافة «الطرس» بين عملية استعادة (ذاكرة النص) وبين عملية محوها، أي انخراط الكتابة في النسيان والمسخ أو الكتابة على الكتابة.

ـ وفي سياق مجاور لهذا الانفتاح على بعض جماليات سرد (الليالي) عانق النص التأطير الفني لقالب الحديث النبوي. فتمفصلت طولية السرد بين حدي «السَّنَد والمتن»، مما أضفى على مسألة المنظور السردي طابعا خاصا قوامه التأصيل. فالمراهنة على إطار الإسناد كمبدأ منظم لتعدد الرواة سيستدعي مفهوما آخر من التراث السردي غير الأدبي هو مفهوم (الرواية). وبين السند والرواية ستؤسس (عين الفرس) نظامها التبئيري المتميز المنبني على المراوحة بين إواليتي المماثلة والمعارضة : مماثلة (الحديث النبوي) من حيث تقنية التدرج الشكلي للرواة وفق سلم تراتبي مضبوط، ومعارضة (الرواية) عبر نقض شروطها ومستلزماتها : (الثقة ـ العدالة ـ الصدق ـ الضبط

ـ التحقيق). وبهذا الاستثمار المزدوج المبني على اللعب سيتم تأصيل مفهوم مبتكر لنظام الرؤية السردية يراهن على مبدأ القلب (أو الانقلاب) : قلب قيم ومرتكزات «الرواية» بمفهومها التراثي، واستبدالها بنقائضها : (الحلم ـ الرؤيا ـ التذكر). وهو قلبٌ لم يكن مجرد لعب مجاني، بل استهدف بلورة قضية مركزية من بين أهم قضايا الرواية، وهي ما يمكن أن نطلق عليه (أزمة اليقين السردي). ففي غياب واحدية المنظور، وفي سياق تعدد الرواة، تتحدد المعرفة السردية ضمن دائرة المحتمل والممكن، أي في أفق النسبي أو ما يمكن إدراجه ـ عموما ـ ضمن مسار اللايقين السردي. إن العودة إلى فنيات القالب «الحديثي» في شقيها (السند ـ الرواية)، تكشف عن خلفية حفرية ولَعبية لنص (العين) تستهدف وضع مسألة (المعرفة السردية) على تخوم جديدة تتيح للتخييل أن يمتح من حقول اللاشعور والحدس والذاكرة، ضدا على مبادئ العقل (الضبط والتحقيق..) أو الأخلاق (العدالة والثقة والصدق ... إلخ) !

ـ وإذا كان (المنظور السردي) يبلور جدلا تخييليا تنتظمه سيرورتا المماثلة والمعارضة، فإن عملية استحضار هذه الفنيات في محاورة التراث تخضع لسلطة خطاب (ميتا ـ حكائي) متخلل يقتحم مجموع عناصر النسيج النصي عبر تلفظات متنوعة، مما يُمَكِّنُ الاقتصاد السردي من تملك خطاب تنظيري محايث يخترق سيرورة الكتابة في مواقع متعددة ومتداخلة، ويجعل من النص مدارا لتفاعل التنظير الروائي بالممارسة من داخل الكتابة.

ـ من جهة أخرى، تنبني أطروحة هذا الخطاب (الميتا ـ حكائي) على موقف نقدي صارم من السرد التقليدي ومفهومه التراثي ـ الرسمي الذي يدرج الحكي والحكاية ضمن معايير أفق انتظار السلطة والسلطان باعتبارهما المدخل الرمزي لترسيم صورة الشرق الرخيص، الفولكلوري والمضاد لمبدأ الواقع. فالرواية تدافع عن تصور جديد للحكي ومفهوم الحكاية ينبني على عدم الخلط بين الخرافة والحكاية والتمييز بينهما على قاعدة مبدأ الواقع باعتباره حجر الزَّاوية في معادلة أي حكي أو حكاية مفترضين.

ـ بعد تمرير خطابها التنظيري المحايث تعمد (العين) إلى تشخيص المفهوم الجديد المقترح لممارسة الحكي عبر جنوحها إلى تحويل مادة خام «خرافية» إلى نسيج سردي مُؤطَّر وفق مبادئ بنية الأسطورة. وبهذا المنحى الأسطوري في التشخيص الأدبي تكون قد عمدت إلى اقتراح منطلقات جديدة للتخييل السردي المفتوح : (الأسطرة ـ المونولوج كأفق لاستغوار أسئلة الذات ـ التحليل والتأمل الذهنيين كأدوات لمعارضة الإيهام السردي العجائبي أو الغرائبي ...).

ـ وفضلا عن كل تلك المستويات فهي تعانق «التنويع» على مجموعة من الأساليب السردية المتراوحة بين خطابات المحافل الرسمية والقضائية، ولغة المقال السجالي، ولغة البوح الشعري، والتشخيص الهزلي لأسلوبية خطبة الجمعة أو الرسالة الديوانية، والوصف المشهدي الطقوسي أو المنحى الإخباري، التقريري عموما.

لقد تميزت رواية (عين الفرس) باتخاذها سؤالَ التراث منطلقاً لتشييد استراتيجيتها النصية. وهو منطلق أتاح لها إمكانيات جمة للحفر والتنقيب، للتأصيل والتجريب، للبحث واللعب، فأمكن أن تحقق معادلة التجديد من قلب التراث : تجديد القالب الروائي الغربي وتحريره من طابعه الاستلابي، مع التبشير بقيم جمالية خلافية تنبع من صميم الذاكرة السردية العربية والإسلامية. بهذا التميز امتلكت شرعية الانتساب إلى حقل التجريب الروائي، وفي هذا المنحى المزدوج (نقد التراث ونقد النموذج الروائي الغربي) كمنت قوتها الاستراتيجية. من هنا لم تكن هذه المقاربة سوى خطوة أولى لوضع اليد على بعض عناصر إحدى أدق إشكاليات المؤسسة الأدبية الحديثة بالمغرب. وتلك هي إشكالية التحديث انطلاقا من صلب التراث. أو ليس التحرر من سلطة النماذج الروائية الغربية يبقى رهينا بالمرور عبر قناة التراث ؟ ذاك سؤال نظري يظل قائما، ولعل هذه المقاربة أن تكون قد أكدت حاجته المتواصلة إلى التقصي والاستغوار.

خاتمة

أسئلة الجروح النرجسية: (محاولة في التركيب)

أما بعد،

فإن هذه المقاربات الثلاث:

- استراتيجية اللعب.
- استراتيجية (الرواية ـ الرؤيا).
- استراتيجية النقد المزدوج.

لم تكن لتهدف إلى استخلاص «نمذجة» عامة للرواية المغربية، أو توزيع «وصفات» جاهزة وقارة حول مساراتها الكبرى. فلا مجال للحديث عن «تيارات» أو «مدارس» روائية في ظل مآزق النشأة المتواصلة: مأزق ضعف التراكم وعدم انتظاميته، ومأزق قصر العمر الفني وحداثة النشأة. وفي المقابل، لا يمكن النظر إلى هذه العينة من النصوص المختارة:

- لعبة النسيان ـ لمحمد برادة.
- الجنازة ـ لأحمد المديني.
- عين الفرس ـ للميلودي شغموم.

باعتبارها النماذج التمثيلية الوحيدة التي تستقطب جماع هموم التأصيل والتجريب ضمن مشروع التكون الروائي العربي بالمغرب. لكن الحدود التي تقف عندها القيمة التمثيلية لهذا المتن الروائي لا تنفي عنه طابعه الطلائعي وموقعه التثويري الهادف إلى تجذير الممارسة الروائية العربية بالمغرب. فهذه الروايات تنهض ضمن عقد الثمانينات كعلامات دالة على التحول البنيوي الشامل الذي بدأت تعرفهُ بنية التقليد. إنها مؤشرات إلى ما بدأت تشهده المؤسسة الأدبية الحديثة بالمغرب من خلخلة وصراع محتد بين قوى التقليد وعوامل التحديث.

لقد انبنت المقاربات السابقة عبر أسئلة ومفاتيح إشكالية تنبع من صميم التشكل التاريخي والنظري لمؤسسة الأدب والثقافة الوطنية بما هي (محيط ثقافي) يشهد نموه خارج مدارات المراكز (المشرق ـ الغرب). فالتفكير في الأعماق الاستراتيجية للممارسات الروائية، لا ينفصل عن التفكير في النظم المؤسسة لمشروع الثقافة الوطنية

بمغرب ما بعد الاستعمار. إن سؤال الذات، وسؤال الواقع، وسؤال التراث، ما هي إلا أسئلة المؤسسة الأدبية ككل. أسئلة البحث عن هوية ثقافية وفنية. أسئلة المعادلة الصعبة لتأسيس كتابة عربية لها المغرب فضاء، والعمق الإنساني أفقا. وبين هواجس (الخصوصية) و (المغايرة)، بين محددات ما هو أصيل وما هو معاصر، بين الموروث والمقتبس عن الآخر، بين كل هذه المواقع يكون لقانون التجريب الروائي طابع الإطار النظري والتاريخي والفني المنظم لممارسات كتابية وغير كتابية قوامها البحث والتثاقف والتمرد.

إن استيعاب روايات (لعبة النسيان) و (الجنازة) و (عين الفرس) لأسئلة الذات والواقع والتراث، بأشكال متداخلة ومستويات متقاطعة، ومراهنة تحققاتها النصية على تشييد عمران تخيلي ينبني على مبدأ التنوع في الوحدة، قد أشرت إلى أن التجريب الروائي ليس مجرد «تقليعة» أو «صرعة» فنية هبت بها رياح الغزو الثقافي الأجنبي غير المبرر في مغرب ما بعد الاستقلال. بل هو مشروع ثقافي شامل ينفتح على مجموع الممارسات الفنية ضمن تنوع الأجناس التعبيرية المستحدثة. إنه قانون للفصل بين حدي التقليد والتحديث. ومشروع للمجابهة ضد سلط النماذج المستوردة ومتعاليات الإرغامات الذاتية والموضوعية، الوطنية والعالمية، المعيقة لقدرة الإنسان المغربي، العربي، الإسلامي، على التحرر والإبداع والفعل.

فكل رواية من روايات المتن المختار تقترح استراتيجية نصية جديدة كتصور وممارسة ممكنين للكتابة. وفي اختلاف الرهانات والأسئلة يتأكد مبدأ البحث كنواة لحساسية التجريب. البحث المتواصل في الحقول المعرفية والجمالية والإيديولوجية والسياسية والاجتماعية والتاريخية. ثم البحث في نظريات الرواية العالمية، والبحث عن نظرية للرواية المغربية ضمن مسار التطور الروائي العالمي.

لقد انخرطت نصوص المتن ضمن سيرورة مثاقفة وحوار مضاعف مع تراث الآخر وتراث النحن. وعملت على إبراز الانعطافات الممكنة لتحول مشروع التكون الروائي الحديث النشأة من سؤال التأصيل إلى سؤال التجريب، كما أرهصت إلى جنوح المؤسسة الأدبية الشامل صوب توحيد فضاءات الأجناس التعبيرية المختلفة. وهي علامة على بزوغ بذور لحظة (قطع) شمّالة تبشر بنقلة نوعية يتهيأ لها مفهوم الأدب (وضمنه مفهوم الرواية) بالمغرب. نقلة يتحول معها سؤال الكتابة من مدار الثابت إلى مدارات المتحول، ومن خانة الجواب المطلق إلى خانة السؤال النسبي والجواب الأكثر نسبية! إن الوقوف على مظاهر الخلخلة التي أنجزتها النصوص الروائية المقترحة قد أكد قدرة الرواية المغربية الحديثة النشأة على فرز قيم جمالية خلافية

وجديدة تنتهك المعايير الفنية التقليدية لذاكرة وأفق انتظار التلقي الكلاسيكي بالمغرب. فإلى جانب المسرح والشعر والقصة القصيرة والفنون التشكيلية والسينما تستطيع الرواية المغربية أن ترسم آفاقاً جديدة وصيغا مغايرة للخطاب والتواصل الجماليين وذلك عبر الخروج على القواعد الجاهزة وتكسيرها أو تجاوزها انطلاقا من القواعد نفسها. وهذا ما أكده تمسك الكتاب ـ الكتابات باقتناعات ذاتية واختيارات استراتيجية متمايزة، الأمر الذي أهَّل التراكم الروائي إلى امتلاك خاصية التعدد في إطار وحدة المشروع.

لقد تم صوغ أسئلة مركزة باعتبارها المفاصل الجوهرية والجروح النرجسية الأكثر عمقا لجسد الرواية المغربية الفتية. فكان :

ـ سؤال الخروج من مأزق التداخل بين الروائي والسير ـ ذاتي.

ـ وسؤال التجديد دون التخلي عن الواقع والواقعية.

ـ ثم سؤال التحرر من استِلابية القالب الروائي الغربي عبر العودة إلى منابع التراث، بمثابة المفاتيح الاستراتيجية والمداخل الإشكالية الأكثر انسجاما واستجابة لطبيعة التكون الروائي العربي بالمغرب. وهي أسئلة لم تنشأ من فراغ، وإنما أملاها النظام المؤسس لمشروع التجريب بما هو أطر عامة وجُماع إشكاليات تاريخية ونظرية وفنية تنبثق من صلب تكون المؤسسة الأدبية الحديثة والمستحدثة بالمغرب ككل.

هكذا، أبرزت المقاربات تجليات الحوار التخيلي للنصوص السردية مع مراجع الذات والواقع والتراث. وحوار الأجناس التعبيرية وتلاقحها، وحوار اللغات اللفظية وغير اللفظية، وحوار النظريات والأطر النقدية والمفهومية للسرد العربي والغربي على السواء، وحوار النصوص والنماذج الأصلية، التراثية والعالمية (...) إلى غير ذلك من الخرائط الفنية والأصقاع النظرية التي أهَّلت التحققات النصية إلى امتلاك خاصية «الكتابة المفتوحة» و «استراتيجية المساءلة».

في ظل هذا المنحى الحفري، الحواري، التأسيسي، ستتبلور بذور مفهوم (ممكن) للرواية المغربية (العربية) ينفلت عن حُدود التنميطات المدرسية الجاهزة، ويضع القالب الروائي في مجرى التركيب والتنوع والتداخل. فالنص الروائي ـ كما تقدمه روايات (اللعبة) و (الجنازة) و (العين) ـ ليس سوى ورشة عمل، لا يملك المؤلف (الفعلي) سوى أن يمتثل لسلطتها وغوايات مغامراتها. ففيها تطرح الذات نفسها على الكتابة كما تطرح الكتابة أسئلتها على الذات. وفيها ينهض الواقع كإطار للكتابة كما تنهض الكتابة كمجال للواقع. ثم فيها ينتصب التراث في قلب الحاضر والآتي ويتحول

الحاضر والمستقبل إلى علامات في جسد الذاكرة بأبعادها الماضية والآنية والقادمة.

لقد أعادت النصوص التجريبية في مجال الرواية الاعتبار للوظيفة الجمالية، كما نفضت الغبار عن المتلقي السلبي ووضعت القارئ وجها لوجه أمام المنتج النصي، بحيث لا يقل دوره في بناء وإنتاج النص عن دور المؤلف. كما لفتت الانتباه إلى خطورة الوعي النظري للممارسة الإبداعية وما يمكن لهذا الإدراك المضاعف للعملية الإبداعية أن يقدمه من بذور تصور ومفهوم جديدين للكتابة والإنتاج الثقافي عموما في زمن أُفُقه الحتمي هو الحداثة.

من هنا، اتسمت كل اقتراحات المتن الروائي المختار بالطابع الإشكالي، فتم النظر إليها باعتبارها مجرد اقتراحات متناسلة تروم إلى رسم علامات دالة ترهص إلى بدايات ممكنة لتحول المشروع الروائي الحديث النشأة من وضعه التأصيلي المحفوف بالعوائق إلى وضع تجريبي ينبض بممكنات التغيير وآفاق الخروج من سؤال الكينونة إلى أسئلة الصيرورة ومن مأزق التقليد إلى مسالك التأسيس ومساراته. فهل كان ترسيم الجروح النرجسية كافيا لملامسة أهم معالم مشروع التجريب الروائي الطموح بالمغرب ؟ هذا سؤال يبقى الجواب عليه قابلاً لكل الاحتمالات وهو ما يدعو إلى مواصلة البحث في هذا الموضوع باستمرار.

ثبت المصادر والمراجع :

أولا : المصادر (الروايات).

ثانيا : المراجع العربية.

ثالثا : المراجع المترجمة إلى العربية.

رابعا : مراجع باللغة الفرنسية.

أولا : المصادر :

- المديني، أحمد : (الجنازة) - دار قرطبة - الدار البيضاء 1987. ط. أولى (144 صفحة).
- برادة، محمد : (لعبة النسيان). دار الأمان. الرباط. 1987. ط. أولى. (149 صفحة).
- شغموم، الميلودي : (عين الفرس). دار الأمان. الرباط. 1988. ط أولى. (88 صفحة).

ثانيا : المراجع بالعربية :

- أ -

1) ابن خلدون (عبد الرحمن)، «المقدمة»، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، طبعة خامسة.
2) ابراهيم (عبد الله)، الكرمل، العدد 11، 1984.
3) أبو حمالة (بنعيسى)، «مجلة آفاق»، العدد (3-4)، 1984.
4) أزهر (علال أل)، جريدة أنوال الثقافي 6، العدد 152، السبت 17 نونبر 1984.
5) أزرويل (فاطمة)، «مفاهيم نقد الرواية بالمغرب»، نشر الفنك، البيضاء، 1990، ط. أولى.
6) أقضاض (محمد)، ج. أنوال، العدد 402، 23 أبريل 1988.
7) أمنصور (محمد)، «ج. المسار الثقافي»، العدد 1، 5 دجنبر 1987.

- ب -

8) برادة (محمد)، «الرواية المغربية»، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، العدد 2، الرباط، 1971، ط. أولى.
* «الرواية العربية = واقع وآفاق»، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1981، طبعة أولى.
* مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد 2، 1985.
* «الأدب العربي. تعبيره عن الوحدة والتنوع - بحوث تمهيدية»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1987.
* ملحق جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 200، فاتح نونبر 1987.
* م. ج. الاتحاد الاشتراكي، العدد 244، شتنبر 1988.
* دورية الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد 7 أكتوبر 1988.
* مجلة الناقد، لندن، العدد 18، السنة الثانية 1989.
9) بنيس (محمد)، مجلة الكرمل، العدد 11، 1984.
* مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 1.
10) بوحسن (أحمد)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (60-51) 1989.
11) بوعلام (الصديق)، مجلة فصول، المجلد الثامن، العدد (3-4)، ديسمبر 1988.
12) بوعلي (عبد الرحمن)، آفاق، العدد (3-4)، 1984.
13) بونيت (عز الدين)، مجلة خطوة، العدد (3-4)، 1986.

ـ ت ـ

14) تازي (محمد عز الدين ال)، «السرد في روايات محمد زفزاف»، دار النشر المغربية، البيضاء، 1985، طبعة أولى.

* مجلة آفاق، العدد 1، السلسلة الجديدة، 1976.

15) تازي (عبد الهادي ال)، «دراسات تحليلية نقدية لرواية دفنا الماضي»، مطبعة الرسالة، الرباط، 1980.

ـ ج ـ

16) جراري (عباس ال)، «الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه» الجزء الأول، دار المعارف، الرباط، 1986، ط. ثالثة.

ـ ح ـ

17) حبابي (محمد عزيز ال)، مجلة آفاق، العدد (3-4)، 1984.

18) حلو (أحمد ال)، مجلة أقلام (المغربية)، العدد 7، أكتوبر 1977.

ـ خ ـ

19) خطيبي (عبد الكبير ال)، «الرواية المغربية»، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، العدد 2، الرباط، 1971.

* «الرواية العربية : واقع وآفاق»، دار ابن رشد، 1981، طبعة أولى.

20) خطيب (ابراهيم ال)، مجلة أقلام (المغربية)، العدد 4، يبراير 1977.

* «التهامي الوزاني : الكتابة ـ التصوف ـ التاريخ»، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1989، ط. أولى.

ـ ز ـ

21) زيادي (أحمد)، ملحق جريدة الاتحاد الاشتراكي، العد 273، 1989.

ـ س ـ

22) سرغيني (محمد ال)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 4، 1990.

23) سالمي (محمد الحبيب)، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 1، 1977.

ـ ش ـ

24) شاوي (عبد القادر ال)، «السلفية والوطنية»، مؤسسة الأبحاث العرية، لبنان، 1985، ط. أولى.

* «م.ج. الاتحاد الاشتراكي، العدد 168، فبراير 1987.

25) شمعة (خلدون ال)، «المنهج والمصطلح»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

ـ ص ـ

26) صبري (حافظ)، مجلة الناقد، لندن، العدد 26، السنة الثالثة، 1990.

ـ ط ـ

27) طنكول (عبد الرحمن)، «الأدب المغربي الحديث = بيبلوغرافيا شاملة، منشورات «الجامعة»، بنشرة للطباعة والنشر، «بنميد»، البيضاء، 1984، ط. أولى.

- ع -

28) عروي (عبد الله ال)، «الإيديولوجية العربية المعاصرة»، ت : محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، 1979، ط. ثالثة.

29) عطية (أحمد محمد)، «دراسات تحليلية نقدية لرواية «دفنا الماضي»»، مطبعة الرسالة، الرباط، 1980.

30) عقار (عبد الحميد)، «التهامي الوزاني : الكتابة ـ التصوف ـ التاريخ»، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1989، ط. أولى.

* مجلة آفاق، العدد 2، 1989.

* ج. أنوال، العدد 512، 1989.

31) علوش (سعيد)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (49-48)، 1988.

32) عوفي (نجيب ال)، «درجة الوعي في الكتابة»، دار النشر المغربية، البيضاء، 1980، ط. أولى.

* «جدل القراءة»، دار النشر المغربية، البيضاء، 1983، طبعة أولى.

- غ -

33) غلاب (عبد الكريم)، مجلة آفاق، العدد (3-4)، 1984.

- ق -

34) قمري (بشير ال)، مجلة آفاق، العدد (3-4)، دجنبر 1984.

* مجلة آفاق، العدد 2، صيف 1989.

- ك -

35) كيليطو (عبد الفتاح)، «الأدب والغرابة»، دار الطليعة، بيروت، 1982، طبعة أولى.

* «الغائب»، دار توبقال للنشر، 1987، ط. أولى.

* «الحكاية والتأويل»، دار توبقال للنشر، 1988، ط. I.

36) كغاط (محمد ال)، مجلة آفاق، العدد 3، 1989.

- ل -

37) لحمداني (حميد)، «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي»، دار الثقافة، البيضاء، 1985، ط. أولى.

* «أسلوبية الرواية ـ مدخل نظري»، منشورات دراسات سال، البيضاء، 1989.

38) لعبي (عبد اللطيف ال)، مجلة الكرمل، العدد 11، 1984.

- م -

39) مديني (أحمد ال)، «في الأدب المغربي المعاصر»، دار النشر المغربية، البيضاء، 1985، ط. أولى.

* «أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر»، دار الطليعة، بيروت، 1985، ط. أولى.

* مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 34، ربيع 1985.

* «الرواية العربية، واقع وآفاق»، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ط. أولى.

40) مساري (محمد ال)، «دراسات تحليلية نقدية لرواية دفنا الماضي، مطبعة الرسالة، الرباط، 1980.

العدد 162، 1987.
41) مرتجي (أنور ال)، الاتحاد الاشتراكي، العدد 162، 1987.
42) منيف (عبد الرحمن)، مجلة الناقد، لندن، العدد 18، السنة الثانية، 1989.
43) منيعي (حسن ال)، «هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته»، منشورات السفير، مكناس، 1990، ط. أولى.
44) مودن (عبد الرحيم)، «الشكل القصصي في القصة المغربية»، منشورات دار الأطفال، البيضاء، 1990، ط. أولى.

ـ ن ـ

45) ناقوري (إدريس)، «المصطلح المشترك»، دار النشر المغربية، 1977، طبعة أولى.
* «الرواية المغربية : مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية»، دار النشر المغربية، طبعة أولى.
* مجلة أقلام (المغربية)، العدد 8، نونبر 1977.

ـ ي ـ

46) يبوري (أحمد ال)، مقدمة رواية «المرأة والوردة»، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مطبعة النجاح، 1981.
* مجلة آفاق، العدد (3-4)، دجنبر 1984.
47) يقطين (سعيد)، «القراءة والتجربة»، دار الثقافة، البيضاء، 1985، طبعة أولى.
* «تحليل الخطاب الروائي»، المركز الثقافي العربي، 1989، البيضاء، طبعة أولى.
* «انفتاح النص الروائي = النص ـ السياق»، المركز الثقافي العربي، 1989، طبعة أولى.
48) يعلى (مصطفى)، آفاق، العدد (3-4)، 1984.

ثالثا : المراجع المترجمة إلى العربية :

1) باختين (ميخائيل)، «الخطاب الروائي»، ترجمة : محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987، طبعة ثانية.
* «الملحمة والرواية»، ت : جمال شحيذ، الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، بيروت، 1982، طبعة أولى.
2) بريخيت (برتولد)، «شعبية الأدب وواقعيته»، ترجمة : رضوى عاشور، مجلة عيون المقالات، العدد 11، 1988.
3) مجموعة من الباحثين : «نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير» ترجمة : ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، طبعة أولى.
4) ويليك (رينيه) / وارين (أوستن)، «نظرية الأدب»، ترجمة : محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، طبعة ثانية.

رابعا : مراجع باللغة الفرنسية :

1) Barthes (R) : (Introduction à l'analyse structurale des récits). communication - 8 - Points. Ed : du seuil. 1981.

2) Brecht (B) : (Sur le réalisme) - l'arche. Paris. 1970.

3) Bakhtine (M) : (Esthétique et théorie du Roman). Ed : Gallimard 1978.

4) Ducrot (O), Todorow (T) : (Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Points. Seuil 1979.

5) Eliade (M) : (Aspects du mythe). Ed : Gallimard. (Paris) 1963.

6) Genette (G) : (Figures III) Ed. : du Seuil. (Paris) 1972.

7) Guyon (F.V.R) : in (Nouveau Roman : hier, aujourd'hui.
1. Problèmes généraux. U.G.E (Paris).
* (Point de vu ou perspective Narrative). Poétique. N° 4.

8) Jauss (H.R) : (Pour une Esthétique de la réception) Ed : Gallimard. (Paris) 1978.

9) Lejeune (PH) : (Le pacte autobiographique). Ed : Seuil (Paris) 1975.

10) Lukas (G) : (Problèmes du réalisme). l'arche. 1975.

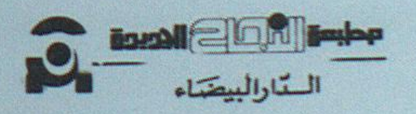
11) Mansuy (M) : in (Nouveau Roman : hier, aujourd'hui.
1. Problèmes généraux. U.G.E. (Paris).

12) Ricardou (J) : (Le Nouveau Roman). Ed / Seuil. 1973.

13) Tadié (J.Y) : (le récit poétique) Ed : puf. 1978.

14) Todorov (T) : (Les genres du discours). Ed : du Seuil 1978.
* (Les catégories du récit littéraire). communication -8- Ed : Seuil 1981.
* (Le principe dialogique). Ed seuil. 1981.

محتوى الكتاب


مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

د. محمد أمنصور

استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة

يعرف جسد الرواية العربية الحديثة النشأة بالمغرب جُرحاً نرجسياً عميقاً، يتمثل في تجاذب قانونين، في مسيرةِ تشكلها المتواصلة :

- قانون التأصيل الروائي، الذي يهدف إلى إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته الخصوصية (أي عن طريق أزماته وعوائقه التي تمده بمقومات تبنينُه الأجناسي الخاص).

- وقانون التجريب الروائي الذي لايتعارض مع هدف الأول؛ سوى أنه يسعى إلى إثبات شرعية الجنس الروائي انطلاقاً من مبدإ الانفتاح، بما يعني من حوار مع كل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة. وهي السيرورة التي تتيح إعادة تأسيس قوانين خاصة وجديدة للرواية، عبر الانتقال من سؤال الجنس إلى سؤال النص، من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن سؤال الكينونة إلى سؤال الصيرورة.

لاستكشاف أسرار الجروح النرجسية التي ميزت مسيرة التشكل الروائي العربي بالمغرب، يصوغ هذا الكتاب ثلاثة أسئلة / مداخل إشكالية، هي :

- سؤال الخروج من مأزق التداخل بين الروائي والسير ـ ذاتي.
- سؤال التجديد دون التخلي عن الواقع والواقعية.
- سؤال التحرر من استلابية القالب الروائي الغربي عبر العودة إلى منابع التراث.

المدارس

شركة النشر و التوزيع المدارس
الدار البيضاء

ثمن البيع للعموم
30,00 درهم